



6271-4264

СВЕТЛОЕ ФОТО 82 2

КУПОН СОЮЗА КОМПАНИИ СССР











# СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ФЕВРАЛЬ 1982

**Главный редактор**  
СУСЛОВА О. В.

**Редколлегия:**

ВАРТАНОВ А. С.  
КОВАЛЕНКО Г. Я.  
КРИВОНОСОВ Ю. М.  
МОРОЗОВ С. А.  
ОГАНОВ Г. С.  
ПЕСКОВ В. М.  
ПОРТЕР Л. М.  
РАЗИН В. П.  
(ответственный секретарь)  
РАХМАНОВ Н. Н.  
ЧУДАКОВ Г. М.  
(заместитель главного редактора)  
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

**Художник**  
МАРКАРОВА И. П.

**Художественный редактор**  
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

**Адрес редакции:**  
101878, ГСП, Москва, Центр  
М. Лубянка, 14

**Телефоны:**  
зав. редакцией  
221-04-97  
секретариат  
294-53-44  
отдел фотожурналистики  
228-69-48  
отдел фотоискусства  
и фотолюбительского творчества  
228-99-11  
отдел истории  
и теории фотографии  
294-82-14  
отдел техники  
228-66-38  
отдел писем  
221-43-67

A06902  
сдано в набор 03.12.81 г.  
подп. а печ. 06.01.82 г.  
формат 60×90<sup>1/8</sup>  
6,75 лч. л. + 0,5 обл.  
учитно-издат. листов 10,57  
тираж 266 000  
заказ 4076  
цена 70 коп.

Ордена Трудового  
Красного Знамени  
Московская  
типография № 2  
Союзполиграфпрома  
при Государственном  
комитете СССР  
по делам издательства,  
полиграфии  
и книжной торговли.  
129085, Москва,  
проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

© Издание  
Союза журналистов СССР  
1982

**В НОМЕРЕ:**

<b>ФОТОПУБЛИЦИСТИКА</b>	1—4, 10—12 Выставочный стенд «СФ» 6 Военно-патриотическая тема в советской фотожурналистике 16 Л. Якутин «Запад-81»
<b>РЕТРОФОТО</b>	8 Э. Файштейн Защитники революции 14 Страницы Великой Отечественной
<b>ФОТОБИБЛИОТЕКА</b>	13 Несоизрушимая и легендарная У берегов Родины Память
<b>ФОТОТВОРЧЕСТВО</b>	20 Г. Чудаков Новые имена 27 В. Демин Лирические зарисовки Валерия Генде-Роте
<b>ФОТОТЕОРИЯ</b>	24 Н. Хренов Как фотография стала искусством
<b>ФОТОКОНКУРСЫ</b>	34 Победители — «Горизонт» и «Волга»
<b>ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО</b>	38 Н. Дьяконова «Все то же солнце ходит надо мной...»
<b>ФОТОТЕХНИКА</b>	41 Ю. Петров, Н. Щукин Практика цветной печати 43 А. Трачун, Э. Белтов Фотоаппарат для мистера Холмса 44 Б. Нехорошев Комплект «Зекит-1» 45 В. Айцев Моментальная фотография сегодня
<b>ФОТОШКОЛА</b>	47 Д. Стародуб Возможности сменных объективов
<b>ИНТЕРФОТО</b>	48 Г. Вильм Приглашение в Потсдам



## Военно-патриотическая тема в советской фотожурналистике

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» «СФ»



Советское государство, Коммунистическая партия, лично глава нашей партии и государства товарищ Л. И. Брежнев вносят большой вклад в обеспечение безопасности народов, обуздание гоним вооружений, активно отстаивают мир. Последовательно проводя политику мира, Советский Союз делает все необходимое для укрепления могущества наших Вооруженных Сил, способных гарантировать безопасность Советской Родины, всего социалистического содружества. Вооруженные силы Страны Советов всегда были окружены заботой и вниманием партии, всего советского народа. С первых дней создания Рабоче-Крестьянской Красной Армии и до сегодняшнего дня военно-патриотическая тема занимает почетное место на страницах периодических изданий. Большой удельный вес в периодике, а также в альбомах и книгах занимают фотопублицистические произведения, рассказывающие о нашей армии и флоте. Редакция журнала «Советское фото» решила в связи с 40-летием исторической битвы под Москвой в годы Великой Отечественной войны и 64-й годовщины Советской Армии и Военно-Морского Флота, посвящая военно-патриотической теме в советской фотожурналистике. За «круглый стол» редакция пригласила представителей Советской Армии и Военно-Морского Флота, военной печати, фоторепортеров — ветеранов войны и молодых фото-

журналистов, специализирующихся на военно-патриотической теме. Во вступительном слове заместитель главного редактора журнала Г. Чудаков отметил, что в заседании за «круглым столом» участвуют работники идеологического фронта, от которых в немалой степени зависит формирование «лица», уровня нашей военной фотографии. Сегодня мы имеем все основания говорить о постоянно возрастающем интересе к военной фотографии, которая широко представлена на страницах многих газет, иллюстрированных журналов, фотокниг и других изданий. Тема жизни Вооруженных Сил СССР стала неотъемлемой составной частью всех наших всеобщих выставок, где с фотографиями сегодняшнего дня соседствуют исторические кадры — их воспитательная и пропагандистская ценность год от года становится все более и более значительной. Первое слово было предоставлено известным мастерам старшего поколения, фотожурналистам, прошедшим Великую Отечественную войну. А. Устинов, бывший военный фотокорреспондент «Правды», поделился воспоминаниями о своей работе в первый военный год. Из его рассказа ярко возникает Москва, противостоящая напору врага, оборона Ленинграда, боевые эпизоды, свидетелем которых он оказался. Вот один из фрагментов выступления: «В августе 1941 года я оказался в районе окруженного ара-

ми Ленинграда. Оттуда мне удалось послать в редакцию два пакета с негативами. Часть снимков «Правда» напечатала. Это меня окрылило. На бронепоезде мы двинулись к станции Мга, где сконцентрировались крупные силы фашистских войск. Боевая операция прошла успешно. На обратном пути наш бронепоезд накрыли вражеские бомбардировщики... Но в «Правде» все же появилось шесть колонок фотографий». А. Устинов акцентировал внимания не на конкретных фотографиях, многие из которых стали классикой советской военной фотожурналистики, а на тех суровых условиях, в которых работали фотокорреспонденты в грозные годы войны. Снимки, добытые лотом и кровью. Не потому ли так окрыляли фронтовых репортеров публикации на страницах газет, на всю жизнь заломившие колонки фотографий, присланных из огня боя... «В сегодняшней военной фотографии хотелось бы видеть больше остроты, эмоциональной силы», — такими словами закончил свое выступление правдист А. Устинов. Об этом же говорил В. Малышев и М. Редькин, еще и еще раз подчеркивая, как необходимы были самоотверженность, одержимость в работе фронтового репортера. «Снимок любой ценой, несмотря на опасность, риск. Мы всегда считали главным то, что бы то ни стало выполнить задание редакции». Если подумать, в

этих словах — программа профессионализма на все времена — военные ли, мирные ли. Чего греха таить, сегодня некоторые наши молодые репортеры связывают понятие «профессионализм» прежде всего с наличием деловой жилки, хладнокровным расчетом, но необходимыми и одаренностью, и горячее сердце. И в этом состоит, может быть, один из самых поучительных уроков творчества ветеранов. А ведь военным фотокорреспондентам, как сказал на встрече бывший главный редактор газеты «Красная звезда» генерал-майор Д. Ортенберг, было очень трудно. Они, как правило, добывали журналистский материал непосредственно на полях сражений, под пулями и бомбами врага. В годы войны в «Красной звезде» сотрудничали известные журналисты и писатели — Илья Эренбург, Алексей Толстой, Всеволод Вишневский, Константин Симонов и многие другие. Они работали в тесном контакте с фотожурналистами, выезжали вместе на передовую, а районы ожесточенных сражений. Слав слова и фотонизображения имели в те годы особое значение. Одно подкрепляло другое. Страстное слово публициста, усиленное достоверностью фотодокумента, давало пропагандистский эффект. Напрашивается вопрос: много ли сегодня можно привести примеров такого тесного сотрудничества военных фотокорреспондентов и публицистов?



главный редактор Главной редакции общественно-политических оперативных и специальных фотонданий издательства «Планета» А. Порожняков. Он рассказал о многолетнем труде коллектива по подготовке пятитомного издания «Великая Отечественная война в фотографиях и кинокадрах». Каждый из томов этой фотозаписи вместил около тысяч снимков. (Добавим, что из-за небольшого тиража издание уже сейчас стало библиографической редкостью.) В настоящее время «Планета» готовит фотоальбомы, посвященные современному Военно-Морскому Флоту, прославленному советским локмодцем С. М. Буденному, Г. К. Жукову. Заместитель главного ре-

дактора Военноиздательского А. Наумов рассказывал собравшимся о производстве издательства, выпущенной в последнее время, поделился планами подготовки фотокниги, которая будет приурочена к 40-летию Победы в Великой Отечественной войне. Откуда черпают издательства соответствующий фотоматериал? Как правило, из Государственного архива кинофотодокументов, редакций военных изданий, музеев и других организаций. Да, это богатые архивы, и непонятно, почему может показаться, что проблем тут особых и нет. Но это не так. Иначе не прозвучала бы во многих выступлениях тревога за обеспечение сохранности архивов военных фотокорреспондентов. К сожалению,



В прессе стало обычным: текст отдельно, снимки, иллюстрирующие его, тоже отдельно. Взаимодополнения редки. А ведь известно, что наиболее действенными оказываются публикации, авторы которых выступают совместно или одновременно в двух ипостасях: визуальной и словесной (как, например, В. Суходольский в «Красной звезде»).

К сожалению, мало еще выпускается фотокниг и фотоальбомов, ставших плодом усилий и пишущих, и снимающих журналистов. Насколько было бы интересно прочесть и посмотреть книгу, где участники войны — публицист и фотожурналист в своеобразном диалоге повели бы разговор о минувшей войне! Впрочем, почему же только о войне? А сегодняшние будни армии? Разве это — не повод для подобного диалога? Бывший военный фотокорреспондент Г. Зельма сказал: «У нас вышло немало книг, альбомов, иллюстрирующих историю Великой Отечественной войны. Однако крайне необходимы издания, рассказывающие образным языком фотопублицистики обо всей истории Советских Вооруженных Сил — и довоенного, и послевоенного периода».

Как бы в подтверждение целесообразности осуществления подобного замысла Г. Зельма показал собравшимся редкие фотографии, запечатлевшие зарождение и становление молодой Красной Армии. Подобные снимки необходимо собирать воедино и распространять их в виде фотокниг и выставок. О планах, связанных с подготовкой фотокниг военной тематики, сообщил



нню, нередко случалось, когда ценнейшие негативные фонды ушедших из жизни ветеранов фотожурналистики попадают в случайные руки, не становясь общегосударственным достоянием. Об этом говорили бывшие военные фотокорреспонденты А. Морозов, Е. Халдей, фоторепортер газеты «Красная звезда» В. Суходольский. А. Морозов, которому довелось быть директором трех последних фотоставок, посвященных Великой Отечественной войне, предложил создать серию диафильмов о классике советской военной фотографии.

В. Суходольский обратил внимание присутствующих на необходимость как можно быстрее проанализировать негативы военной лоры: «Их нужно не просто сохранить, но и расшифровать, чтобы будущие поколения могли точно знать — что, где и когда произошло. А это нужно сделать с помощью автора фотографий. Снимки в рамах Великой Отечественной для молодых поколений всегда будут оставаться наглядным уроком истории, значение их в воспитании патриотизма, интернационализма переоценить невозможно».

Окончание см. на стр. 26

НА СНИМКАХ — УЧАСТНИКИ «КРУГЛОГО СТОЛА»: В. ГРИШАНОВ, А. УСТИНОВ, Г. ЗЕЛЬМА, В. СУХОДОЛЬСКИЙ, А. ПОРОЖНЯКОВ, В. ЧЕРНОВ, Д. ОРТЕНБЕРГ, Е. ХАЛДЕЙ, Н. МАЛЫШЕВ, В. ТАРАСЕВИЧ, А. НАУМОВ, В. МАЛЫШЕВ, Р. ДИАМЕНТ, Л. ЯКУТИН, М. МАРКОВ-ГРИНБЕРГ, А. МОРОЗОВ, А. СОЛОВЬЕВ, М. РЕДЬКИН

## Защитники революции

Советская фотопублицистика рождалась в огне гражданской войны. По свидетельству историка фотографии Г. Бортянского, с 1918 по 1921 год на фронтах и в тылу было осуществлено свыше 12 тысяч съемок.

Кто они — энтузиасты фоторепортажа, донесшие до нас черты незабываемой эпохи? Наш долг — постараться восстановить их имена.

Посмотрите на фотооткрытки из серии «Три похода Антанты»\*. Им уже около полувека. Выпущены они в 1933 году тиражом 10 тысяч экземпляров. Три комплекта в красивых обложках — около девяносто уникальных фотодокументов.

Фотографии рассказывают, какой всенародный подъем вызвал Декрет Совнаркома об организации Рабоче-Крестьянской Красной Армии. За первые два с половиной месяца 1918 года в РККА записалось 106 тысяч добровольцев. На открытках видим приемные пункты в городах и селах.

Немногим известно, что в дни первого похода Антанты комбеды на местах создавали полки деревенской бедноты. Фотодокумент дает представление об одном из таких полков.

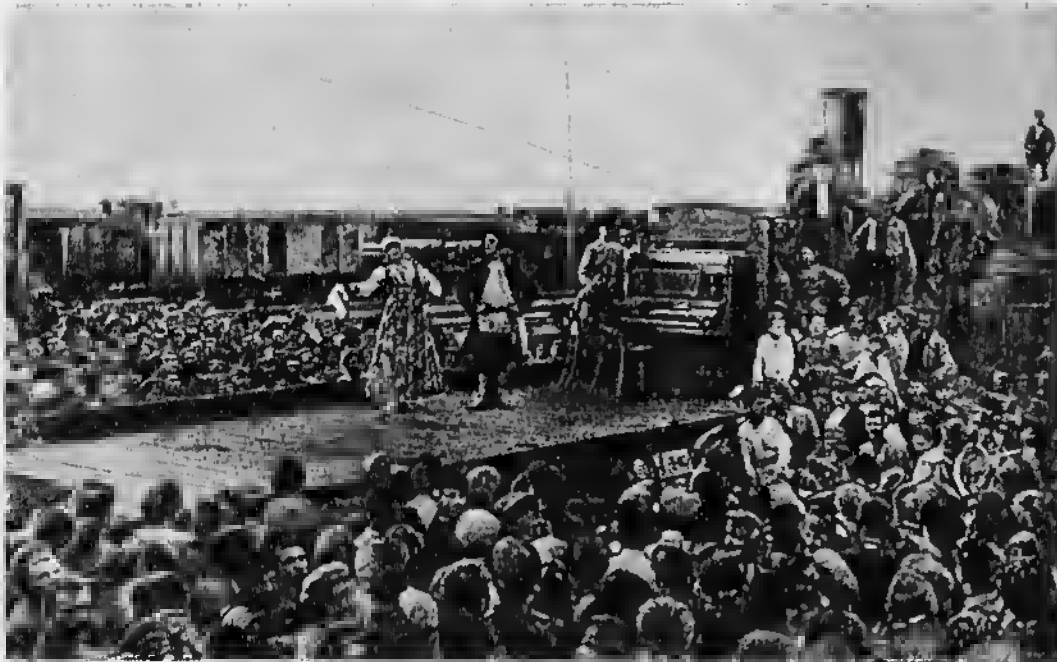
В дни второго похода Антанты решающее значение приобрел Южный фронт. Нужно было не только разбить Деникина и отстоять Советскую власть, но и вернуть Советской Республике хлебные и угольные районы. Все новые и новые отряды коммунистов и комсомольцев направляла партия на Южный фронт. Они укрепляли ряды молодой Красной Армии, являя пример стойкости, сознательности и беззаветной храбрости. На фотографиях запечатлены проходы коммунистов и комсомольцев, участие их в сражениях.

В разгар ожесточенных боев на Южном фронте была сформирована 1-я Конная Армия. На снимках — члены Революционного Комитета Конной, красная конница в атаке, отбитые у Деникина английские танки.



\* Комплекты фотооткрыток «Первый поход Антанты», «Второй поход Антанты», «Третий поход Антанты», — М., Огиз-Изгиз, 1933.





В конце сентября 1919 года на Северо-Западном фронте парешли а иаступление аойска Юдеиича. Усилиями пролетарната под рукоаодством партин большевиков красий Питер был превращен а неприсступную крепость. На фотодокументах — укреплення на улицах Патрограда а дин иаступления Юдеиича, отряд петроградских рабочих перед отпраакой на фронт.

Уникален фотокадр, показывающий аступланне кавалерийской бригады под командованием Г. И. Котовского е Одессу 7 февраля 1920 года. В серию аключены малоизвестный портрет М. В. Фрунзе, сиятый в период, когда под его командованием части Южного фронта наголову разбили Врагеля, редкие фотонзображения К. Е. Ворошилова и С. М. Будениого. Много и других интересных фотографий, сради которых — кадры, стаашне ные классной, например «Парад частей Красной Армии а Харьков», «Красноармейский десант на бронепоезде». Эти снимки защитники революции тоже пока безымяны.

Как даанный собиратель редких фотонзаний могу сказать, что более полной подборки открыток, посвященных истории гражданской аойны, у нас не выпускалось. На нх запечатлены сотни героев, защищавших революцию в тылу и на фронте. Нензглядное впечатление производят снимки массовых сцен — формирование отрядов, проаоды на фронт молодых рабочих, деаушак-санитаров.

Три комплекта — поистиние фотознциклопедия далеких и таких дорогих сердцу каждого советского человека лет становления Советской власти.

Хочется надеяться, что коллекционеры исторической фотографии откликнутся на эту публикацию и помогут установить имена авторов приведенных здесь снимков.

Э. ФАЙНШТЕЙН

КРАСНАЯ КОННИЦА ИДЕТ В АТАКУ

1-я ПЕТРОГРАДСКИЙ ПАРТИЗАНСКИЙ ОТРЯД. 1918 г.  
ВСТУПЛЕНИЕ КАВАЛЕРИЙСКОЙ БРИГАДЫ ПОД КОМАНДОВАНИЕМ Г. И. КОТОВСКОГО В ОДЕССУ. 1920 г.

ПРОВОДЫ КОМСОМОЛЬЦЕВ НА ФРОНТ. 1919 г.

КОНЦЕРТ НА УЗЛОВОЙ СТАНЦИИ  
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ВЦИК М. И. КАЛИНИН НАГРАЖДАЕТ 1-ю КОННУЮ АРМИЮ РЕВОЛЮЦИОННЫМ ЗНАМЕНОМ









## Несокрушимая и легендарная

### НА СТРАЖЕ РОДИНЫ



На одной из первых страниц альбома «На страже Родины» \* помещена фотография — военный парад в Москве на Красной площади. Дата — 7 ноября 1918 года. Меньше года отделяет парад от того дня, когда В. И. Ленин подписал Декрет об организации Рабоче-Крестьянской Красной Армии, призванной защитить завоевания Октября. Немигучен парадный колонна, ослепляют жемчуг пучаго экипировка да и строевой шаг тоже. Это вчерашние рабочие и крестьяне, они пришли служить в армию, которую им самим и создавать.

«Я, сын трудового народа, гражданин Советской Республики, принимаю на себя заветы воинов Рабочей и Крестьянской Армии». Слова эти впервые были произнесены тогда, в 1918 году.

В строю взруха, дезорганизации транспорт. Не хватает продовольствия, самого необходимого. Созданная обшественной спешат воспользоваться враги революции. Республика — в огненном кольце. Документальные фотографии, воспроизведенные в альбоме, повествуют о том героическом, извбывшем времени. Подписи под многими из них начинаются или могли бы начинаться со слов «первый», «первые». Вот первый отдельный интернациональный батальон имени К. Маркса, первый Верховный Главнокомандующий Советскими Вооруженными Силами Н. В. Крыленко, первые народные комиссары по военным и морским делам большевники Н. И. Подвойский и П. Е. Дыбенко. Фотографии мирных дней

переносят нас в то время, когда в наномерно трудных условиях нужно было восстанавливать народное хозяйство, преодолевать последствия разрухи, в обстановке острой классовой борьбы поднимать сельское хозяйство. В сжатые сроки нужно было решать задачи коренной реконструкции и технического перевооружения промышленности, подготовки кадров. На снимках, помещенных в альбоме, — первые Герои Советского Союза С. А. Леваневский, В. С. Молоков, М. Т. Слепнев, Н. П. Каманин, М. В. Водопьянов, А. В. Ляпиневский, И. В. Дорохин, первые Маршалы Советского Союза М. Н. Тухачевский, К. Е. Ворошилов, А. И. Егоров, С. М. Буденный, В. К. Блюхар.

А впереди были главные испытания... Советский народ вынужден вновь взяться за оружие, чтобы отстоять свою социалистическую Родину от угрозы фашистского порабощения. Исторический снимок: военный парад в Москве на Красной площади 7 ноября 1941 года. Фашисты уже объявили о том, что Красная Армия разгромлена, что считанные дни отделяют их от победоносного завершения войны. Но победа осталась за нами. Великая Победа советского народа над фашизмом. Еще снимок. 24 июня 1945 года. Парад Победы. К подножию Мавзолея В. И. Ленина брошены фашистские знамена. Фотографии рассказывают, какой ценой достигнута победа. Уходящие на фронт мужчины, а женщины и подростки занимали их места у станков, за штурвалами комбайнов. Вся страна помогала армии. Снимки возвращают нас к сегодняшним мирным дням. Военный парад на Красной площади. Идут, пачетая шаг, аиуки, наследники солдат далекого 1918 года. Они демонстрируют свою готовность в любой момент встать на защиту родной страны.

### ФОТОБИБЛИОТЕКА

## У берегов Родины

В напряженном, расписанном по минутам распорядке морской службы есть короткий промежуток — личное время. В такой вот свободный час разговорились двое. Речь шла о доме, о том, что звенит в слух, близка демобилизация, поедет

матрос в родное село, где подрастает младший братишка, скоро и ему в армию. Зная, что морской офицер В. Теселкин занимается фотографией, матрос попросил у него снимок: брат хочет посмотреть, какой он, Северный Ледовитый океан. Рашающего зивчения при подготовке издания фотопубликации «Краснознаменный Северный» \* этот разговор, конечно, не имел, но подсказал его авторам еще один адресат. Снимки рассказывают, как приходят на флот обыкновенные, по-юношески угловатые парни, как постигают они тонкости флотской науки. Современный флот — это подводки и воздушные ракетноносцы, подводные корабли, папубия авиа-



ция, береговая ракетная часть, морская пехота. Это десятки интереснейших специальностей. Читатели альбома узнают, что флагман Северного флота миноносец «Урнцкий» в октябрьскую ночь 1917 года вспел за крейсером «Аврора» вошел в Наву и высадили отряд, принявший участие в штурме Зимнего дворца. А во время Великой Отечественной 85 североморцев стали Героями Советского Союза, трое были удостоены этого звания дважды. В аиш дни экипажи атомоходов совершили параво в мире кругосветное подаодное плавание. Обо всем этом и еще о многом другом рассказывают фотографии капитана 1-го ранга В. Теселкина. Нельзя не отметить, что фотографии автора отпичают не только журналистская оперативность и документальная точность, но и высокие художественные достоинства. Сделанные в нелегких условиях северного климата, снимки красноречиво говорят о профессиональных качествах В. Теселкина как фотографа знающего, чго он хочет, чго может добиться.

\* Краснознаменный Северный. (Фотопубликация). — М.: Воениздат, 1981.



### ФОТОБИБЛИОТЕКА

## Память

Авторы этой книги \* очень молодые. Двенадцать школьников, они звываются в кружок «Юные историки» Дома пионеров берлинского городского района Трелтов.

В их районе сооружен величественный монумент воинам Красной Армии, павшим при штурме Берлина — в последнем из территории фашистской Германии сражении второй мировой войны.

С тех пор над их родным городом — мирное небо. И родились они в новой Германии, в первом на их земле государстве рабочих и крестьян.

Кружок юных историков-следопытов существует с 1974 года, все это время руководит им д-р Хорст Келштайн.

Рабята из Дома пионеров берлинского района Трелтов в своей книге рассказали о том, как в любимом месте отдыха берлинцев, связанном с именами Карла Либкнехта, Клары Цеткин, Эрнста Тельмана, сразу же после окончания войны был сооружен памятник советскому воину-освободителю.

Разные люди приходят сюда. Появляются в парке в воинской форме расположенных в Западном Берлине и ФРГ войск бывших союзников по антигитлеровской коалиции. «Знают ли они что-нибудь о Сталинграде и битве под Москвой? Или это для них и есть та «Неизвестная война», как называли в США советскую кинооперу «Великая Отечественная»? Может быть, как раз здесь они знакомятся с ней впервые, впервые начинают размышлять о войне и борьбе за мир...» — с такими словами обращаются к читателям своей книги школьники из ГДР.

\* Памятник советскому воину-освободителю в Трелта-парке. Прешее и настоящее. — Берлин: Штаатсферлаг Германской Демократической Республики, 1981.

\* На страже Родины. (Альбом). — М.: Воениздат, 1980.



## Страницы Великой Отечественной

На этих снимках — факты, эпизоды, события Великой Отечественной войны. Принадлежат снимки авторам, чьи имена и фронтовые заслуги широко известны, хотя сами кадры либо публикуются впервые, либо, увидав свет на газетной полосе в годы войны, с тех пор хранились в семейных и государственных архивах. Но такова, видимо, судьба архивных сокровищ — они неисчерпаемы.

Составительская группа «Советского фото», работающая совместно с издательством «Фотокиноферлаг» (ГДР) над книгой «Фотопублицистика Великой Отечественной войны», продолжает подбор лучших произведений военной поры. О том, как началась эта работа, мы рассказали в «СФ» № 6 за 1981 год.

Находки радуют и вдохновляют, еще и еще раз показывают, какой журналистский подвиг совершили наши фронтовые фотокорреспонденты в годы войны, какое блистательное мастерство продемонстрировали в кадрах, обладающих одновременно высокими достоинствами правдивого фотодокумента и произведения фотокискусства.

Представленные здесь снимки относятся как к переомену, так и к заключительному этапу войны. Главное их достоинство — правда и только правда, высокий патристический и гуманистический пафос самоотверженной борьбы советского народа против фашизма...

Поиск продолжается. Редакция будет признательна всем, кто примет в нем участие и поможет обогатить коллекцию советской военной фотопублицистики новыми, доселе неизвестными или редкими фотокадрами.

«СОВЕТСКОЕ ФОТО»



ИВАН ШАГИН ПУЛЕТИК ВЕДЕТ ОГОНЬ. 1944 г.

АНАТОЛИЙ МОРОЗОВ ОРЕЛ НАШ 1943 г.



ЮРИЙ ЧЕРИШЕВ СОЛДАТСКИЙ ОТДЫХ

АРКАДИЙ ШАХЕТ В ОСВОБОЖДЕННОМ СЕЛЕ

ИВАН ШАГИН ВМЕСТО МУЖЕЙ, УШЕДШИХ НА ФРОНТ. 1941 г.



РОБЕРТ ДИМАНЕНІ ЗАЛП ГЛАВНОГО КАЛИБРА



ОЛГА ИГНАТОВИЧ ВСТУПЛЕНИЕ В НЕМЕЦКИЙ ГОРОД  
АРКАДИЯ ШАХЕТ БЕРЛИН, 1945 г.







# «Запад-81»



Когда речь заходит об учениях «Запад-81», невольно вспоминаешь впечатляющие картины современного боя на земле, в небесах и на море, мощь техники сегодняшней армии, а главное — ее людей. Наши солдаты восьмидесятих годов продемонстрировали возросшее мастерство, способность действовать в сложной боевой обстановке, они еще раз доказали, что оружие Отчизны находится в надежных руках! Вместе с войсками по боевому действовали и аккредитованные при пресс-центре журналисты и фоторепортеры. Нет необходимости называть здесь каждого. Скажу лишь, что работали мы дружно и «достойное товарищество» наше еще более окрепло, возмужало. Набрались опыта и новички, впервые познавшие нелегкий труд военного фоторепортера. Публикуемые на этом развороте снимки — лишь небольшая часть из огромного количества отснятого материала. Но не это главное. Съемки учений «Запад-81» оказались для нас, фотокорреспондентов, серьезной школой мастерства.

Л. ЯКУТИН,  
фотокорреспондент  
журнала «Советский воин»

КОЛЛЕКТИВНЫЙ ФОТОРЕПОРТАЖ С УЧЕНИЙ «ЗАПАД-81»  
НИКОЛАЙ МАЛЫШЕВ, АНАТОЛИЙ СЕМЕЛЯКА, ЛЕОНИДА ЯКУТИНА

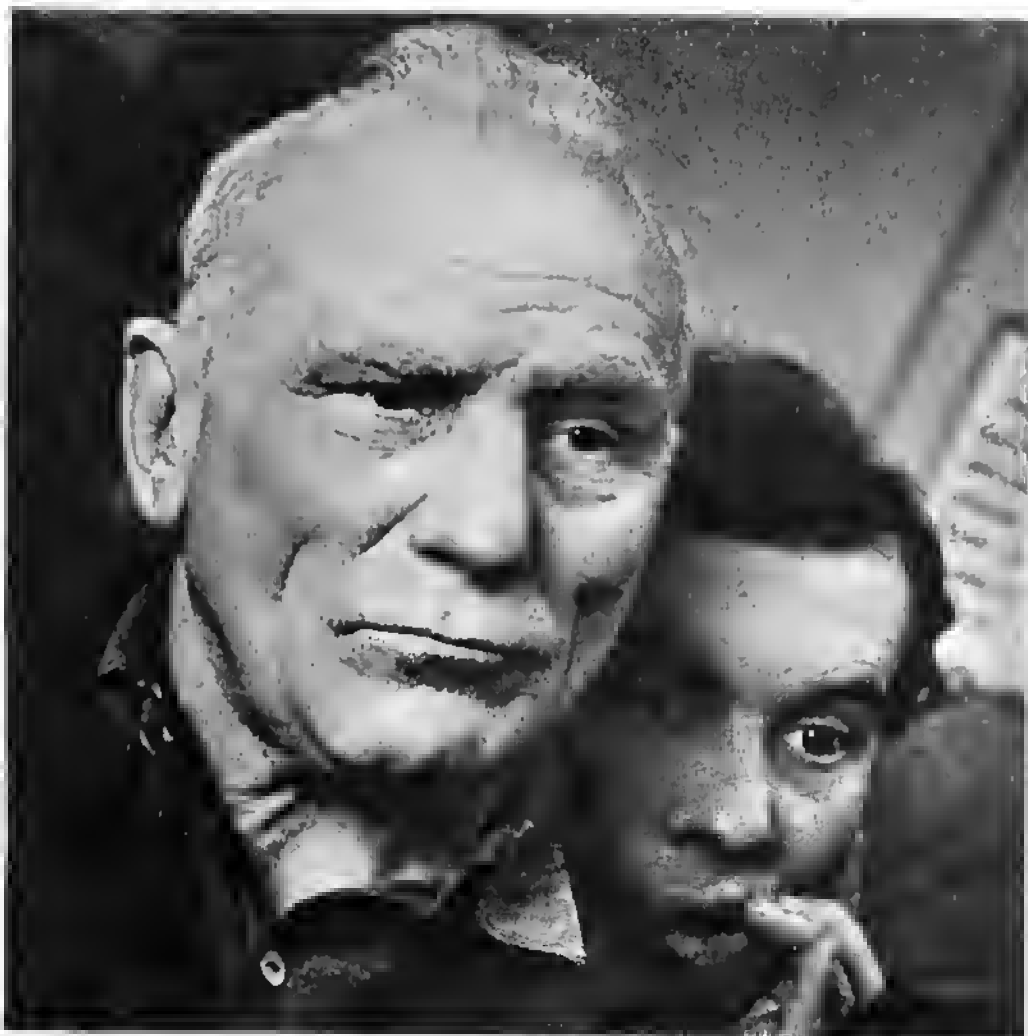






## Новые имена

АНАТОЛИЙ МОРКОВКИ НАСТАВНИК

АЛЕКСЕЙ БОЙЦОВ ПЕРВОПРОХОДЦЫ БАМЫ  
ИГОРЬ ГАВРИЛОВ ПОЛЯРНЫЕ БУДНИ

По-разному сложилась судьба недавних выпускников факультета журналистики МГУ, отдавших предпочтение фотокамере как главному инструменту творческой деятельности. Но, к счастью, те, кто еще в студенческие годы занял о себе на страницах прессы и выставочных стендах, оправдывают надежды и сегодня в роли фотокорреспондентов центральных газет, журналов, агентства, издательства. Это значит, что усилия кафедры техники газетного дела и средств информации факультета журналистики, возглавляемой Э. А. Лазаревич, дают результаты, это значит, что преподаватели-энтузиасты из числа видных фотожурналистов, бильдракторов столичной прессы могут гордиться своими воспитанниками. Назовем лишь несколько имен из многих — В. Чистяков, А. Гращенков,

А. Чумичев, А. Морковкин, А. Бойцов, Е. Стоцко, Г. Малахов, И. Гаврилов, С. Кнарин, В. Загуменнов, Л. Саердлов, В. Углин. Почти все они создали ряд отличных работ, удостоенных медалей и дипломов на представленных выставках и конкурсах. Все вместе, и сегодня это можно утверждать с полным основанием, они сделали значительно больше — а именно и переносом смысла омолодили нашу фотожурналистику, пополнили ряды ее мастеров образованными, эрудированными, хорошо подготовленными фоторепортерами. Привычные в прошлом рассуждения о том, что фотографом, художником или писателем надо родиться и коли не дано, так никакие факультаты не помогут, — представляются нам несостоятельными. Конечно, не помогут, если нет таланта, призвания. Но

столь же очевидно, что таланта и призвания а наши дни уже недостаточно, нужны знания, профессионализм а самом высоком значении этого слова. Да, репортеров с высшим специальным образованием еще мало, да, сегодня еще далеко не всегда они могут оставить позади своих более опытных, расторопных, мастеровитых коллег без университетского диплома. Но это сегодня, а завтра ситуация изменится, должна измениться а их пользу. На них работает время, а все возрастающий интеллектуальный уровень фотожурналистики и фотонискусства, культурный уровень читательской и зрительской аудитории. На этих страницах — всего несколько работ недавних выпускников факультета журналистики МГУ. Они опубликованы здесь отнюдь не с целью продемонстрировать образцы.

Это не есть журналистские или художественные открытия, которых все мы с нетерпением ждем от молодых репортеров. Но это уже и далеко не робкие ученические работы новичков. Первые серьезные шаги сделаны, результаты бесспорны. За каждым из снимков — натренированный глаз, умение найти тему и собственное, оригинальное сюжетное решение. Вперед — работа и учеба. Научиться владеть фотокамерой куда проще, чем научиться мыслить. Но будем надеяться, что высшее журналистское образование поможет и а этом. Вот почему создание отделения фотожурналистики на факультете журналистики МГУ представляется сегодня столь актуальным и необходимым.

Г. ЧУДАКОВ





ВИКТОР ЗАГУМЕННОВ ЛЮДИ ЧУКОТКИ (ИЗ СЕРИИ)





# Николай Хренов Как фотография стала искусством

Кандидат искусствоведения

Любопытная закономерность наблюдается в истории развития средств коммуникации: каждое вновь созданное средство действует в обществе, утверждаясь сначала не в эстетических, а в социальных функциях, но факт его рождения связан обычно с переходом предыдущего по времени средства в вид искусства.

Об этом свидетельствуют превращения дружеского письма в жанр художественной литературы в период массового распространения журнала (20—30-е годы прошлого столетия), перерастание принципа монтажной организации журнального материала в осознанный художественный прием во время повсеместного развития газеты.

Аналогичная картина наблюдается во взаимоотношениях кино и радио. Художественные эксперименты в кино совпадают с моментом открытия и освоения беспроволочной связи. Развитие кино как искусства в первой четверти нашего века сопровождалось распространением радио в качестве средства коммуникации. Если вернуться немного назад, можно отметить, что фотография по-настоящему начала входить в сознание людей как художественное явление именно с рождением кино. Несколько десятилетий развития фотографии в прошлом веке не смогли прояснить вопрос о ее художественных достоинствах, зато за короткий период на рубеже XIX—XX веков, когда кино стало средством коммуникации, в осознании этих достоинств были одолены замечательные успехи.

Да, в первые десятилетия своего существования фотография не воспринималась как искусство. Несмотря на то, что вопрос о ее художественном значении среди специалистов начал обсуждаться чуть ли не с момента открытия, как художественное явление она начала входить в общественное сознание лишь к концу прошлого столетия. Уточняем — не в сознании одних профессионалов, чьи суждения могли опережать время, а в сознании широкой публики, общества в целом.

Связывая превращения фотографии в вид искусства с появлением кино, мы понимаем, что такое заявление требует доказательства. Попробуем это сделать.

Почему осознание общественно-эстетических свойств фотографии запаздало на несколько десятилетий? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо представить, как складывалось отношение к фотографии, какие формы функционирования она получила.

К началу XX века светотпись уже имела солидную историю своего развития, тесно связанную с основными средствами коммуникации. Ее функционирование все больше стало определяться прессой. Развитие журнала и газеты было вызвано инстинктивной потребностью в информации. На протяжении прошлого столетия она становится одной из самых значимых культурных потребностей. Биограф А. С. Пушкина П. Бартенева вспоминает эпизод, как еще в 1831 году в Петербурге один из его знакомых встретил озабоченного поэта: «Что с вами?» — спросил он Александра Сергеевича. — «Все читаю газету». — «Так что же?» — «Да разве вы не понимаете, что теперешние обстоятельства чуть ли не так же важны, как в 1812 году» \*.

Критик И. Киреевский писал о том, что мысль человека все больше стала с мыслью о человеке: «Он хочет знать, что делается в мире, в судьбе ему подобных, часто без малейшего отношения к себе. Он хочет знать, чтобы только участвовать мыслью в общей жизни, сочувствовать ей изнутри своего ограниченного круга» \*\*. Историки культуры свидетельствуют, что представления людей о времени и пространстве в XIX веке претерпели немалую эволюцию, чем в XX веке, когда произошла переориентация, связанная с выходом человека в космос.

Как в общественном, так и в научном сознании время все чаще стало восприниматься не только в

его больших, но и в кратких, однако же насыщенных и значимых длительностях. Например, французский исследователь

Ф. Бродель пишет, что историки XIX века ищут мысли в кратких хронологических единицах времени, хотя историки конца XVIII века больше ценят «долговременные исторические перспективы». Человеку прошлого столетия Ф. Бродель дает характеристику как мыслящему именно такими кратковременными единицами времени. Этому типу мышления и наибольшая степень соответствия журнал и газета. Не случайно ученый утверждает, что время, измеряемое короткими хронологическими единицами, — это время хроникера, время журналиста \*. Отвечая новому восприятию времени, журнал и газета стремились подчинить себе другие средства коммуникации. В таком подчинении очень скоро оказалась и фотография. Она в документальных зрительных формах фиксировала события в самых разных местах земного шара, чем значительно обогащала словесную информацию.

Пресса начала экспериментировать с изображением еще задолго до появления фотографии. Она просто нуждалась в нем.

Поэтому, например, лубочная картинка, которая функционировала в обществе отдельно от газеты, тематически была с ней связана и даже отчасти исполняла ее функции. Некоторые лубочные изображения возникали на основе газетной информации, тиражировали и распространяли ее в таких демократических слоях населения, куда газета еще не проникала. Об этом рассказывает превосходный знаток истории лубочной картинки Д. Ровинский. Итак, еще лубок соприкасался с хроникой событий. Конечно, пресса не могла воспользоваться фотографией с момента ее открытия (1839 г.). Скорострельные камеры стали применяться в конце прошлого века. В это вре-

мя было изобретено тонкое клише. Тогда и начали использовать фотографию журналы «Всемирная иллюстрация», «Строкоза», «Нива» и другие. На первых порах фоторепортажи были довольно однообразными, статичными, господствовали стереотипы, сформированные еще в эпоху лубка. Фиксации подлажали более или менее значительные моменты: войсковые парады, общенародные праздники, религиозные процессии.

По-настоящему фоторепортаж в России начал заявлять о себе во время русско-японской и первой мировой войн. Совершеннее стала фототехника. Снимали уже не только парады, царскую ставку, но и быт, солдатский быт, жизнь тыла и многое другое.

С развитием репортажа пресса все больше подчиняла себе фотографию. Существовала даже идея издания журналов, целиком состоящих из снимков с места события.

Так, функционировая в рамках прессы, фотография входила в общественное сознание на правах явления культуры именно в своих информативных функциях. Она не воспринималась как нечто самостоятельное, а лишь как часть жизни прессы, носила прикладной характер. Но, чтобы понять переориентацию общественного сознания по отношению к фотографии в момент появления кино, недостаточно представлять развитие фотографии как искусства только в контексте прессы. Важно вспомнить и другие способы ее функционирования, в том числе те, в которых она играла не подчиненную, а самостоятельную роль.

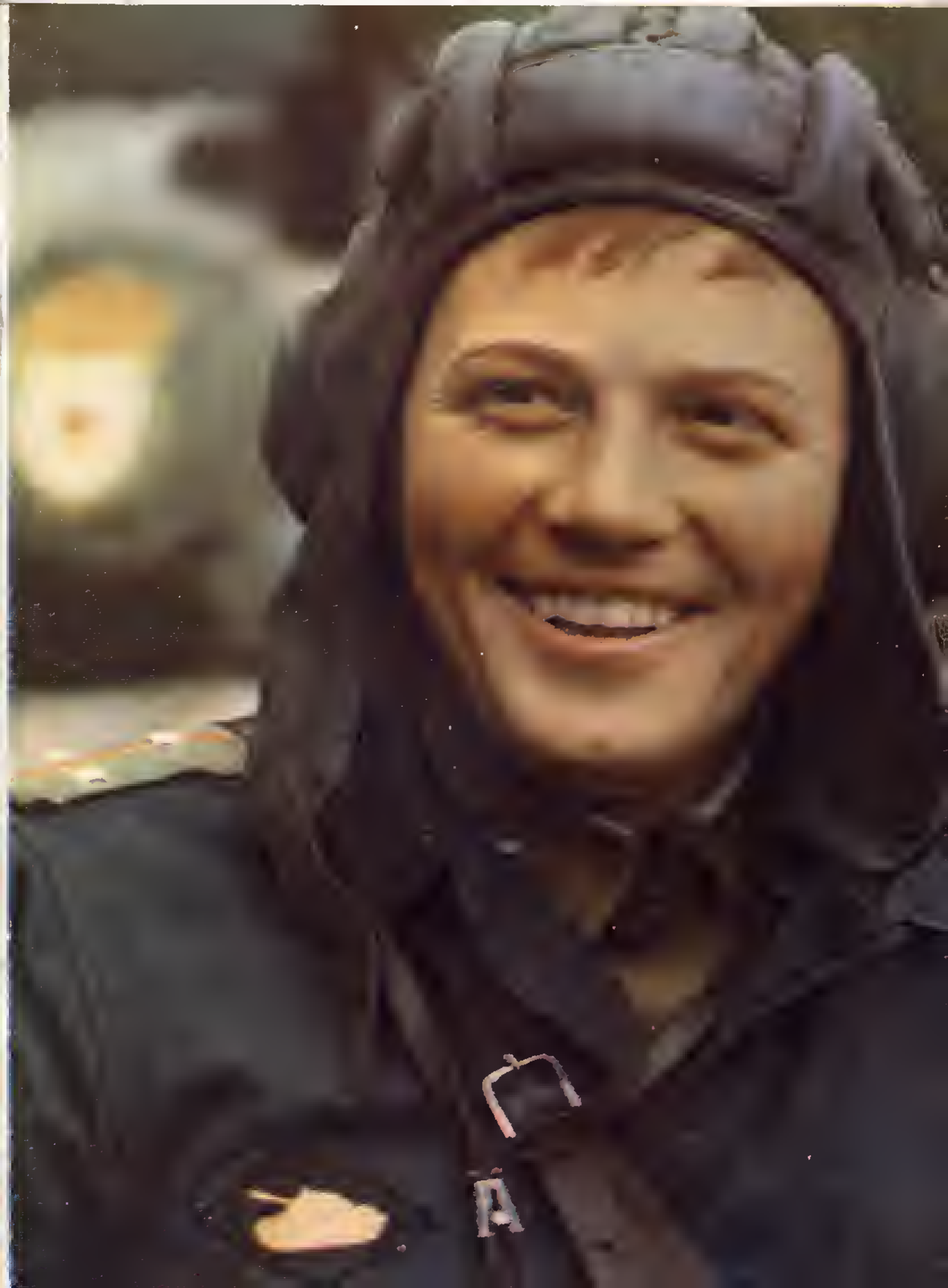
Если не реконструировать эти пласты развития и функционирования светописа, на которые до появления кино обращалось гораздо меньше внимания, то изменения во взглядах на фотографию к началу XX века покажутся необъяснимыми.

Еще в статье об открытии Нисефора Ньепса и Луи Дагерра, помещенной в «Отечественных записках» за 1849 год, говорилось исключительно о том, какую пользу принесет фотография естественной истории. Здесь еще нет

\* Вересов В. Пушкин в жизни. Вып. III. — М., 1923, с. 58.

\*\* Киреевский И. Критика и эстетика. — М., 1979, с. 155.

\* Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность. В кн.: «Философия и методология истории». — М., 1977, с. 119.



# «Запад-81»

ФОТО ЛЕОНИДА ЯКУТИНА



МОРСКОЙ ДЕСАНТ  
АРМИЯ И НАРОД ЕДИНЫ

МИНИСТР ОБОРОНЫ СССР  
МАРШАЛ СОВЕТСКОГО СОЮЗА  
Д. Ф. УСТИНОВ,  
МАРШАЛ СОВЕТСКОГО СОЮЗА  
Н. В. ОГАРКОВ,  
МАРШАЛ СОВЕТСКОГО СОЮЗА  
В. Г. КУЛИКОВ  
И ГЕНЕРАЛ АРМИИ А. А. ЕПИШЕВ  
НА УЧЕНИЯХ «ЗАПАД-81»









намеи на искусство. Но не пройдет и десяти лет, как в журнале «Русский вестник» В. В. Стасов отметит существование массовой фотографической публики, опишет ее вкусы. К середине 50-х годов прошлого века по всей России действовали многочисленные фотоателье. Появление их свидетельствует о потребности людей использовать фотографию в сферах быта, досуга, повседневной жизни. Желающих приобрести фотоснимок было так много, что у ателье возникали очереди. Представители высших слоев приглашали фотографов для изготовления снимков в домашних условиях. Популярность фотографии с каждым десятилетием увеличивалась. Много упоминаний об этом можно обнаружить в переписке деятелей искусства на протяжении второй половины XIX века. Например, в письме М. Н. и В. Н. Толстым в 1854 году И. С. Тургенев обещает заказать и выслать им свой фотопортрет. В письме 1860 года А. А. Фету он пишет, что снимался у Деибера. Эта сфера функционирования фотографии имела для ее художественного самоопределения громкое значение.

Чтобы лопать секрет популярности портретных студий, необходимо иметь представление о культурной традиции, в рамках которой эти студии превратились в притягательные для массы учреждения. С момента открытия и до конца прошлого столетия фотография повторяла формы функционирования живописи. Повторение это далеко не случайное и имеет социологические предпосылки. Если развитие и функционирование живописи, имевшей высокий социальный престиж, начиналось в рамках дворянской культуры, в соответствии с ее тенденциями, то фотография также способствовала укреплению статуса буржуа. Но только ее распространение, но не само явление оказалось средством укрепления социального престижа третьего сословия. Буржуа не имел возможности заказывать портреты знаменитому живописцу. Вместе с тем желал подражать дворянству.

Отвечая этой потребности, фотография стала подражать живописи и начала распространяться в среде городского мещанства. «Теперь уже трудно встретить семью, не обладавшую хотя бы ллохоньким

альбомом с иарточками родственников и знакомых в различные периоды их жизни или сценических знаменитостей во всевозможных ролях и костюмах, — иостатировал В. Буринский. — Таким образом, одним из благоденствий, оказанных людям открытием Дагерра и Ньелса, должно считать предоставление возможности лицам с весьма ограниченными средствами иметь у себя изображение дорогих сердцу, что прежде было уделом только богатых людей»<sup>2</sup>.

Любопытны и другие: природа самой фотографии одно время ассоциировалась со средой, в которой она распространялась. В ней начинали видеть выражение утилитаризма, делчества, безвкусицы и т. д. В качестве иллюстрации можно привести то место из романа М. Пруста «В поисках утраченного времени», где герой вспоминает, как его бабушка не любила фотографии за то, что на них якобы лежала печать пошлости, утилитарности, торгашеской банальности, она стремилась заменить их репродукциями с картин известных художников. Как эстетическое явление светились, функционировавшая в сфере быта и досуга третьего сословия, а позднее и широких демократических слоев населения, не была осознана лотому, что сама жизнь городских обывателей и мещан на определенном этапе не представляла для исторического сознания предмета внимания. В результате огромная сфера функционирования фотографии в свое время оказалась недооцененной. Несмотря на широкое распространение фотографии в формах быта и досуга, ее достигла участь некоторых слобов литературной коммуникации. Как до 20-х годов нашего столетия никто не узрел в письме начала XIX века художественный жанр, так длительное время в портретной семейной и альбомной фотографии второй половины XIX века мало кто видел средство художественного выражения. Между тем, будучи свободной от функциональных и прикладных задач прессы, эта разновидность светолочи сыграла заметную роль не только в развитии фотографии как искусства, но и в формировании киноматографического языка. Дружеское письмо начала

XIX века подготовило литературу к мощному обновлению (сблизило языки с разговорной речью, решило ряд стилистических задач, стало лабораторией художественных экспериментов). Фотография, функционировавшая в формах быта и досуга, также влияла на развитие разных видов искусства, в том числе — литературу, живопись, но особенно — кино.

В. В. Стасов, пытавшийся осмыслить некоторые специфические черты светолочи, отмечал ее эристратие к частностям и подробности, говорил, что натуралистическая фиксация видимого мира не позволяет ей встать в один ряд с другими искусствами. Да, с одной стороны, она не могла не влиять на утверждение натурализма в литературе и живописи. Особенно заметно эта тенденция проявилась в период популярности анастимата, связанного с расширением поля зрения объектива при полной ясности и резкости попавших в него предметов. Но, с другой стороны, особенности фотографии не могли не сказаться на утверждении в искусстве психологизма, невозможного без фиксации лоброностей. Несмотря на то, что в формах быта и досуга фотография успела продемонстрировать свои эстетические возможности и оказать воздействие на культуру в целом, до появления кино эта сфера ее развития в общественном сознании продолжала оставаться на периферии искусства, за пределами художественной культуры. В то же время фотография, функционировавшая в контексте прессы, ассоциировалась в общественном сознании с фотографией вообще.

Если бы кино не возникло и не заявило сразу же о своей эстетической самобытности, то развитие фотографии, наверное, еще долго проходило бы в зависимости от прессы или живописи, сюжеты и лрисмы которой она продолжала бы колорировать и воспроизводить. Кино еще больше проявило свойства фотографии, открытые в ее прикладных формах, связанных с прессой. Именно кино заставило обратить на себя внимание тем, что информировало с помощью изображения; исполняя те же функции, что журнал и газета, превратило приемы видимой информации, утвердившиеся в фотографии, в универсальные приемы, а вскоре доказало также, что фиксация собы-

тий киноамерой — это фиксация истории в момент ее свершения, истории всех сословий, в том числе и демократических. Кино впервые в новых иачественных формах и иолических масштабах внедрило в общественное сознание то, что во второй половине XIX века успело определиться в фотографии, связанной с бытом и досугом, что осознавали отдельные критики и фотографы-практики. К моменту его появления произошли громадные изменения в общественной психологии, в переориентации исторического сознания. Приковав внимание людей к образу жизни третьего сословия и особенностям его быта и досуга, кино тем самым сформировало и новое отношение к фотографии. Именно в этом смысле надо понимать наш тезис о том, что кино способствовало превращению фотографии в искусство. Изменение общественной психологии, новое восприятие истории привели в фотографии к синтезу направлений, ранее представлявших разные ветви ее развития. Бытовая фотография вскоре приобрела ту же значимость, что и фотография, связанная с прессой. С этого времени старые фотоснимки, связанные с бытом и досугом, с повседневной жизнью демократических слоев, которые в момент своего появления не мыслились как исторические документы, приобрели совершенно новое качество. Оказалось, что их значимость не меньше, чем значимость снимков, запечатлевших переломные моменты в истории человечества.

Фотография завоевала право на фиксацию каждого мгновения истории в ее самых обычных, будничных проявлениях. Кино в большей степени, чем другие явления культуры, зафиксировало тенденцию изменения общественной психологии и способствовало дальнейшему ее развитию. Но когда с его помощью эта тенденция превращалась в факт общественного сознания, выяснялось, что фотография как коммуникативное средство все больше трансформировалась в средство художественное. Причем художественная ценность в ней обнаружилась там, где ее раньше не искали — в добросовестной фиксации повседневности. Так, с каждым десятилетием фотография все больше начинала обретать вид самостоятельного искусства.

<sup>2</sup> Буринский В. Дагерр и Ньелс. Их жизнь и открытия в связи с историей развития фотографии. — СПб., 1893, с. 61.

## Военно-патриотическая тема в советской фотожурналистике

Окончена. Начало см. на стр. 6

Уместно в этой связи напомнить, что еще в период подготовки к празднованию 30-летия Победы Константин Симонов писал: «...Маленький личный опыт подсказывает мне прямую необходимость осуществлять одно большое общее ноллентнновое дело. Нужно, если можно так выразиться, создать фотоантологию, большую и в то же время лортативную фотопредставку лучших фотографий военного времени, сделанных тогда, на войне, нашими фотокорреспондентами... Мне представляется, что такая передвижная фотовыставка, а еще лучше — несколько передвижных фотовыставок должны путешествовать по самым далеким уголкам нашей Родины».

Жаль, что пожелание К. Симонова до сих пор не осуществилось. И наш святой долг — как можно быстрее заняться этим вопросом. Участники заседания много внимания уделили современной военной фотографии. Знаменательно, что разговор о ней начал бывший военный фотокорреспондент В. Тарасевич. Его выступление было острым и критичным. Не все снятое в годы войны им и его коллегами В. Тарасевич считает бесспорным профессиональным достижением. С тем большей строгостью он оценивает работы, отражающие сегодняшнюю жизнь нашей армии. «Хотелось бы видеть побольше не парадных, а психологически глубоких, серьезных, правдивых произведений», — призывает В. Тарасевич. Конечно, упрек известного фотомастера можно связать с его личной постоянной устремленностью к созданию психологической фотографии. Можно было бы возразить, что сегодня перед военными фотографиями стоят задачи, отличные от задач военного времени. И здесь тоже будет доля истины. Но в главном В. Тарасевич, несомненно, прав — категоричность его требования основана на желании видеть нашу военную фотографию предельно содержательной, убедительной в своей достоверности. И очень показательно, что своего коллегу и старшего товарища прежде всего поддерживали

молодые фотожурналисты. В. Чернов (АПН): «За каждым ракетойосцем — живой человек: солдат, офицер, образованный специалист, мастер своего дела, гуманный человек, представитель советского народа. Наша задача — показать его, нашего современника, во всей духовной красоте».

Л. Якутин («Советский воин»): «Согласен, нужно снимать не только парадную сторону армейской жизни, но и нелегкий труд солдат, офицеров. Но нередко редакционные требования расходятся с нашими творческими пожеланиями. Билдреданторы не всегда в состоянии отнестись к стереотипам... А надо бы идти в ногу со временем».

В. Суходольский: «Перед нами сложная задача — показать сегодняшнего солдата — молодого человека с красивой звездой на ленточке, рассказать о его буднях, службе, многообразных интересах, запросах. Крайне необходимо расширить тематические рамки военной фотографии. Зачастую мы узко трактуем образ советского воина, как «человека с ружьем». Но есть ведь и воин-строитель, в том числе прокладывающие БАМ, — и это тоже наша армия!»

Своими впечатлениями о съемке военных учений «Запад-81» с присутствующими поделился фотокорреспондент ТАСС Н. Малышев. Была поставлена труднейшая задача — показать действия всех родов войск, встречи и совместную работу командного состава. Предельная оперативность съемок часто не давала возможности поразмышлять, обдумать кадр, найти наилучшее решение. И тем не менее репортеру, судя по снимкам, которые он продемонстрировал, удалось справиться со своей нелегкой миссией. Важной роли фотографии в военно-патриотическом воспитании воинов, всего советского народа посвятили свои выступления заместитель начальника отдела печати Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского Флота полковник А. Соловьев и инспектор группы Генеральных инспекторов Министерства обороны СССР

адмирал В. Гришанов. Они поддержали предложения, высказанные участниками встречи — и ветеранами фотографии, и молодыми фотожурналистами, призвали их глубже анализировать суть проблем сегодняшней армии, уделять должное внимание как ее боевой подготовке, так и быту, культуре, отдыху солдат и офицеров.

Военно-патриотическое воспитание, одним из действенных средств в осуществлении которого являются произведения военных фотожурналистов, — дело огромной государственной важности. Необходимо использовать самые разнообразные формы участия фотографии в идейно-политическом и эстетическом воспитании воинов, всей советской молодежи. Это и всевозможные выставки, и конкурсы, и фильмы, специально созданные фотозкспозиции, посвященные военной и гражданской тематике, и наглядная агитация. Но главнейшую роль призвана по-прежнему играть фотография в прессе.

Встреча за «круглым столом» прошла в деповой обстановке, состоялась за интереснейшим обмен мнением и, можно надеяться, что внесенные предложения будут использоваться на благо общего дела. Главным ориентиром для фотожурналистов, работающих над военно-патриотической темой, должны быть слова товарища Л. И. Брежневца, сказанные им в Отчетном докладе XXVI съезду КПСС: «Теперь в рядах защитников Родины стоят уже сыновья и внуки героев Великой Отечественной войны. Они не прошли суровых испытаний, выпавших на долю их отцов и дедов. Но они верны героическим традициям нашей армии, нашего народа. И каждый раз, когда того требуют интересы безопасности страны, защиты мира, когда нужно помочь жертвам агрессии, советский воин предстает перед миром как бескорыстный и мужественный патриот, интернационалист, готовый преодолевать любые трудности».

Материалы «круглого стола» подготовил М. ЛЕОНТЬЕВ

## Афганистан сегодня

«Афганистан сегодня: события, люди» — так называется первая фотовыставка, организованная Всесоюзным творческим фотографическим объединением Союза журналистов СССР в новом выставочном зале правления Союза журналистов на Зубовском бульваре. Открытие этой выставки явилось большим событием в творческой жизни фотожурналистов. Было представлено 170 фотографий, отражающих жизнь Демократической Республики Афганистан за время, прошедшее от победы апрельской революции и до сегодняшних дней.

На снимках — основные моменты тяжелой борьбы афганского народа, добившегося своего освобождения, радость победы, начало мирного развития, ход аграрной реформы, труд крестьян на полученной от народной власти земле, строительство новых предприятий и техническое перевооружение промышленности, ликвидация неграмотности, которая еще вчера была почти поголовной. Представлены портреты людей, пейзажи, жанровые сцены.

Перед зрителями — суровые кадры, в которых отражена борьба с наемниками империализма, басмачами, пытающимися преградить афганскому народу путь к нормальной жизни, к свободе и счастью. Авторы выставки — московские фотожурналисты, корреспонденты агентств и издательств — Виктор Будар и Георгий Надеждин (ТАСС), Владимир Вяткин и Валерий Шустов (АПН), Евгений Копыбельников («Плакат»), Роман Озерский и Сергей Севрук («Планета»), Михаил Харлампиев («Молодая гвардия»).

Правление Союза журналистов СССР приняло решение передать выставку в дар народу Афганистана.

Л. УХТОМСКАЯ

## Виктор Демин Лирические зарисовки Валерия Генде-Роте



ЗАКАТ НА ВЛТАВЕ

В фотографической практике не редкость выставочные альбомы, носящие открыто лирический характер. Им часто даются названия от первого лица: «Мой Париж», «Прага, которую я люблю», «Люди моей деревни»... Новая выставка фотожурналиста Валерия Генде-Роте называется скромно, как бы цитатой с газетной полосы: «В братской Чехословакии», однако с подзаголовком «Лирические зарисовки». Своего рода поэтический репортаж: пусть с оговоркой, но лирика — главная нота в аккорде. Валерий Генде-Роте и на этот раз остался самим собою. Многоборцем, если перейти на спортивную тематику. Его уверенность в том, что «фоторепортер должен уметь снимать все!» — не преувеличение, не полемический вызов известного мастера, как считают некоторые, а вполне деловая констатация существующего в прессе порядка вещей. Кстати, он и не склонен впадать в риторику, в романтический пафос. Скорее, грешит противопо-

ложным — сугубой трезвостью, неприятным всякого рода деликатничаньем. Работа репортера трудна, она быстро отучает от флёрдоризма. И если мы не сокрушаемся особо по этому поводу, то ведь и благовестить тоже как бы нет резонных причин. Маленькая аналогия совсем из другой области: в старину шахматисты, даже те, кто соперничал с чемпионом мира или становился им, могли быть узкими специалистами — один безбрежно комбинировал, другой знал все тонкости дебютов, а третий только по интуиции безошибочно разыгрывал окончания. Сегодня этого мало, сказал Анатолий Карпов. Сегодня, чтобы стать чемпионом мира, надо уметь делать все. Но что-то одно надо делать лучше всех. Думаю, что высказывание Валерия Генде-Роте завтра нам придется дополнять этим самым пунктом. Да, хороший фоторепортер должен уметь снимать все. Но что-то он должен снимать лучше всех. Здесь уже не техника, грамот-

ность, опыт, здесь — душа, личностный, неповторимый потенциал! Выставка, открывшаяся в четырех залах московского Дома дружбы, призывает к размышлениям на эту тему. Конечно, перед нами — все тот же Генде-Роте, в чьем творчестве «получают отражение самые различные темы, сюжеты, линии», и который «вовсе не стремится к некоему ложному единству, которое позволило бы поверхностному наблюдателю сделать легко напрашивающийся вывод о безусловно своеобразном почерке автора». (Цитирую Григория Оганова, автора живого и доказательного текста к альбому фотографий В. Генде-Роте.) Но, с другой стороны, свыше двухсот снимков чехословацкого цикла выдают подкупающее стремление опытного «многоборца» предстать по преимуществу лириком. Есть репортажи, которые — задание, профессия, дело. Чувствуется по всему, что этот рассказ о Чехословакии — судьба. Недаром же он,

а конце концов, складывался ни много, ни мало — двадцать лет! Какими же способами вводится лирическая нота в очевидные, ожидаемые, а часто и совершенно традиционные сюжеты? Лирика № 1 — это проникновенная интонация, которая оживляет, например, официальный портрет широко известного человека или добавляет некоторую «жизнность», нюанс вполне традиционному снимку просторного, светлого цеха, атомного реактора, знаменитых пражских крыш, броской панораме готических шпиль и тому подобному. Как здесь не вспомнить слова автора: «Каждый, кто держит в руках камеру, имеет в своем арсенале набор фотографических приемов (я бы не побоялся сказать — штампов), необходимых для работы. Открытия в нашей профессии бывают чрезвычайно редки. С ростом мастерства

Окончание см. на стр. 45



ДОМ «У ДОБРОГО ПАСТЫРЯ»  
ИЗ СЕРИИ «БЕСЕДЫ»











ЗАВОД «МОЗЕР», МАСТЕР АНТОНИН МОТТЕЛ



ФОТО ВАЛЕРИЯ ГЕНДЕВОТЕ



# Победители — «Горизонт» и «Волга»

Закончился конкурс клубных коллекций, объявленный редакцией «Советского фото» в начале 1981 года.

Вот его итоги.

Первую премию решено не присуждать. Второй премией награжден фотоклуб «Горизонт» Дворца культуры завода синтетического каучука г. Стерлитамака (Башкирская АССР). Третьей — фотоклуб «Волга» г. Горького.

В конкурсе приняли участие многие клубы, недостаточно хорошо известные нашим читателям.

И в этом есть свои плюсы. Состав ноллантнвоа-участников позаоллл анестн норрентнвы а нашн устоявшнсы прелстателнны. Оназалось, что а группу велдущнх клубов алнлнсь такне, что еше вчелра числнлсь серелднчкамн. Могут сназатъ, что еслн бы серелдн участников было больше клубов нзвестных, с лятнадцатн — двелдцатнлетнм стажем, то общая нарнтна нмела другую окрасну. Позволнм себе усомннтъся а этом. Еслн бы редакцня полуннла больше ноллекцнй от клубов-кстарнчков», то онн почтн навелрннка состолнл бы нз работ большой давнлстн. Праелда, аременнбго срона усллвня конкурса не устанавлнвалн. Но клубы, к нх челстн, не злоупотребнлн (за набольшнм нсклученнем) доварнем редакцнн н напралнлн в осноаном новые работы.

Теперь о прнзерах конкурса.

С чувством особого удовольствлелрнл мы ацентруем вннмалнне чнтателей на успелхе клуба «Горнзонт». Публикуем пнсьмо членов фотоноллелнтнлаа, прнложенное н ноллекцнн.

«Дорогая редакцня журнала «Советское фото»! Долго колебалнсь: послылатъ нлн не послылатъ фотграфнн. Релшнл асе-такн рнскннуть. Наша фотостуднл вознннла два года назад. Хотя в городе н ранъше был фотонлуб, но слншком реднне астрелчн не давалн ннканого прону, да н людн чаще всего прнходнлн сюда случалнны. Мы же, сннтаем, счастлнво нашлн друг друга. Во Дворца культуры завода синтетического каучука, а большом н просторном помещеннн любнтельской нннлостуднн, естрелчаемсы по аечерам даа раза в не-



Г. КАЕНС (НАРОДНАЯ ФОТОСТУДИЯ «ВЭФ», РИГА) У МОРЯ



С. ПОТАПОВ (ФОТОКЛУБ «ВОЛГА», ГОРЬКИЙ) БЕЛАЯ МЕЛОДИЯ



В. СЕМАКОВ (МУРМАНСКИЙ ФОТОКЛУБ) ДВА ПОКОЛЕНИЯ





**М. ПОТЫРНИКЕ (ФОТОКЛУБ «АРТА», КИШИНЕВ) МАСТЕР**



**А. КИЧИГИН (ФОТОКЛУБ «ГОРИЗОНТ», СТЕРЛИТАМАК) ОСЕНЬ**



**У. НИЕДРЕ (НАРОДНАЯ ФОТОСТУДИЯ «ВЭФ», РИГА) ВЗАИМОПОНИМАНИЕ**



**А. КИЧИГИН (ФОТОКЛУБ «ГОРИЗОНТ», СТЕРЛИТАМАК) ПЕРВЫЙ СНЕГ**



**А. ЛАШКОВ (ФОТОКЛУБ «ФАКЕЛ», НОВОСИБИРСК) МАЛЬЧИШКИ**

**В. СМЕРНОВ (ФОТОКЛУБ «ЛЮБИТЕЛЬ», ЛЕНИНГРАД) ЖИВОПИСЕЦ**



**А. ЛАШКОВ (ФОТОКЛУБ «ФАКЕЛ», НОВОСИБИРСК) У РЕКИ**



**В. КОЗЬМЕНКО (РОСТОВСКИЙ ФОТОКЛУБ) НЕВЕСТА**



В. СМЯКОВ (ФОТОКЛУБ «ЛЮБИТЕЛЬ», ЛЕНИНГРАД) ИНЦИДЕНТ

С. БАРИНОВ (МУРМАНСКИЙ ФОТОКЛУБ) НА ПРОГУЛКЕ



М. ЖМАКИН (ФОТОКЛУБ «ГОРИЗОНТ», СТЕРЛИТАМАК) САБАНТУЙ



А. ВАСИЛЬЕВ (ФОТОКЛУБ «ВОЛГА», ГОРЬКИЙ) РЕСТАВРАТОР

Э. МАШКОВСКИЙ (ФОТОКЛУБ «ГОРИЗОНТ», СТЕРЛИТАМАК) ВЬЕТНАМСКИЕ ДЕТИ



О. МАШКОВСКИЙ (ФОТОКЛУБ «ГОРИЗОНТ», СТЕРЛИТАМАК) АПРЕЛЬСКИЙ РУЧЕЙ





А. ФИЛИМОНОВ (МУРМАНСКИЙ ФОТОКЛУБ) ЛИДЕР



делю, хотя у каждого семья, дети. Жаль, конечно, что не всякий раз мы приносим новые снимки, однако разговоры, обсуждения за чашкой чая весьма полны. Так уж получилось, что фотографии печатает каждый из нас дома — Дворец культуры не в состоянии снабжать материалами. Если же нужен зал, чтобы выставить работы, идут навстречу. Бывает, спорим, и крепко, но когда готовим новую выставку, точка зрения едина.

Начиная с осени 1979 года, было организовано 5 выставок. Сейчас в фойе малого зала проходит выставка «Вьетнам — страна друзей», где представлено свыше 150 фотографий Олега Машковского. Готовим очередную экспозицию — «Далекое и близкое». Все уже привыкли к тому, что каждые 3—4 месяца у нас новая выставка. Кроме нас, во Дворце культуры постоянно показывают свои произведения художники нашей республики.

Большую помощь фотолюбителям оказывают семинары на местах — у нас в Стерлитамаке, в Уфе. Приезжали фотомастер из Литвы П. Карпавичус, фоторепортеры Л. Шерстенников, М. Редькин. Именно с тех бесед и рассказов о профессии началось наше серьезное увлечение фотографией.

...Вначале мы хотели послать по три работы каждого автора, затем решили отправить то, что сами авторы сочли нужным.

С января 1980 года участвуем в межклубных выставках и фотоконкурсах: в Москве, Армавире, Днепрпетровске, Минске, Могилеве. Результатами довольны.

Члены фотостудии «Горизонт».

В заключение приглашаем к участию в конкурсе-82 все фотоклубы страны. Тематика, жанры снимков не ограничиваются. Это пейзаж и портрет, труд, отдых, быт советского человека, круг его повседневных забот. Естественно, приветствуются и экспериментальные поиски, свидетельствующие о стремлении авторов находить свежие, оригинальные решения изобразительного и содержательного плана, обогащать язык и стилистику современного фотоискусства. Условия те же: принимаются коллекции, включающие не менее 15 снимков (от одного автора не более 5 работ) размером 24×30 или 30×40 см.

## Наталья Дьяконова «Все то же солнце ходит надо мной...»

ФОТО ЕВГЕНИЯ КАШИРИНА



ПРАЗДНИК

Один из своих последних фотоальбомов Евгений Каширин, рязанский фотолюбитель, назвал «Рассказ о бабушках». На суперобложка — фотография самодельного изваяния, где тряпчатые лоскутки оживили цветам, к ягодам слетелись птицы, в переплетении веточек и листьев — обещание сказки, куда ведут нас «бабушкины хитрости»... В футляре сломанных часов поселился — вместо циферблата и маятника — музыкальный автомат. Они словно плывут к плечу отстраняют свое ядоанто-целебное знание о времени. Подчиняясь законам сказки, стал старое ружье стал опорой

для цветов, умывальник служит в няньках у курицы — баюкает спящую крупно белую скорлупу ее новорожденных. Спрятанные объективом Каширина объемный сумбуз, мода, прялка, стул, счеты, граммофон, старые ноты, календари, афишечные картинки, клубки пряжи оживают, наполняют дом шорохами, голосами, историями. Может быть, это оживают авторские воспоминания о детстве? Камера Каширина возвращает увиденное с достоверностью, с желанием сохранить в памяти все как есть. Отсюда — естественная точность съемки, как бы нечаянно уравновешен-

ная композиция. Используется смазка, иногда, вследствие недостаточного освещения, появляется зернистость. «Дефекты» эти лишь усиливают выразительность снимка, подчаркивают их жизненность. Это стремление к правдивости свойственно всем без исключения работам Каширина. Он дорожит приметами времени, даже самым малым, ему часто бывает тесно в рамках одного снимка, невольно приходится переходить к сериям, фотоальбомам, которые создаются в течение нескольких лет. Неизбывная его намеренность наблюдать не торопясь, вдумчиво, вникая в суть. Героев Каширин находит

чаще всего в деревне, на улицах провинциального города, в электричке. И умеет разглядеть в них многое.

Доверительно обращаясь к зрителю, фотограф предельно тактичен, для него он всегда — единомышленник, «alter ego» — «другое я».

На персональной фотовыставке рязанского любителя, названной «Родное», не слышно было досужих разговоров: «Как это делается?». Во-первых, потому что техника Каширина очень проста, во-вторых, попробуй в самом деле объяснить, «как это делается», если «это» — свойство мироощущения. Еще в детстве, когда учил-

ся в художественной школе, Евгению нравилось рисовать как раз то, что другим казалось нонитесным, скучным. Мелочь, пустяк, штрих иногда способны сказать о человеке, его состоянии, переживаниях что-то очень важное. Чувствовал это остро, объяснить не мог. Однажды вырисовал на асфальте, окружавших старика-натурщика, инвентарные номера, и картинная поза, в которой тот застыл, стала еще неудобней, еще заметнее стали усталость и одиночество. Старик почему-то провалялся саон часы не в уютном домашнем кресле, а здесь... И уже хотелось получше взглянуть на его лицо, угадать жизнь, характер. В работе похаживало настроение, и она приковала к себе внимание. Только зачем инвентарные номера? На этот вопрос Евгений ответить не мог. Вот если бы это была фотография, тогда никто и не спрашивал бы! Фотография... Постепенно она вытеснила кисти и краски. И сейчас многим непонятно, что заставляет его подолгу и подробно снимать самое простое, обыкновенное. И почему бадны его снимки исполнением тех приемов, которыми владеет асыкий считающий себя фотографом. Что это — небрежность, несовременность, неуменье? Или жизненная позиция? Ведь сказал поэт, размышляя о поэзии формы: «Все то же солнце ходит надо мной, но оно не блещет поэзией...». Вот уж что бесспорно, так это то, что блещать — явно не в характере Кашириня. При асей саоай преданности фотографии он, как говорят, тяжел на подъем, меньше других участвует в фотоаппаратах. В фотостудии «Ока» к этому понемногу привыкли, хотя вопрос «почему?» так и остался открытым. Но отсутствия его работ всегда заметно. Потому что — это, как правило, новые фотографии, интересные экскурсы в прошлое Рязани или рассказ о будущем города. Евгений — саой человек и среди архитекторов, и среди художников, и среди педагогов. И в районах его знают, не даром он — асштатный методист по работе с сельскими фотолюбителями при областном научно-методическом центре. У него особое отношение к детям, их творчеству. Например, материал для фильма «Детские рисунки на асфальте» он собирал не один год, зато как он отличается от того стереотипа, который мы так часто астре-





чаем на праздниках, когда дети рисуют на показ! Каждый кадр в этом фильме, каждый детский рисунок — безусловная находка. Нарисованные одноцветным мелком или кусочком угля рисунки эти, часто полустертые, промокшие под дождем, цветут буйством фантазии, умением обыграть фактуру, цвет, форму самой поверхности. Сейчас многие в фотостудии заразились увлечением Евгения и создают собственные такие коллекции. Или, например, детские рисунки на засаженной фотобумаге. Как-то Евгений принес их целую кипу — работы ребят из окружки, которым он руководил. Оказывается, рисование проявителем и закрепителем не только увлекательно, но и полезно: развивает чувство объема, ритма, учит запоминать, заранее предвидеть результат.

Неудивительно, что запасы «просроченной» фотобумаги моментально исчерпались у всех его коллег. Пример Каширин заразителен.

Присутствие его в коллективе создает атмосферу откровения и серьезности, заставляет относиться к себе, своим работам требовательнее, внимательнее. «Это его качество трудно переоценить, оно, наверное, и есть то, что мы именуем авторитетом», — говорит о своем давнем друге руководитель фотостудии Сергей Романов. Сам же Евгений не очень доволен собой. Он из тех, кто считает — лучшее не сделано, анализирует каждый промах, ошибку. Однажды возвращаясь в село и вдруг увидев на крыльце одного дома юношу и девушку. Несколько лет назад на этом же крыльце он сфотографировал маленьких сестренку и братишку, они любили зеленый горох, кадрик получился забавный и запомнился. Сейчас он узнал их. Как же все изменилось!.. Ребята вытянулись, стали юными и красивыми, а крыльцо будто сжалось, уменьшилось. Оно — как драгоценная рама времени. Евгений опомнился, начал снимать, но момент был упущен. Я так хорошо представляю себе Каширинна, потрясенного и изумленного в тот миг единения с убегающими секундами, что его: «Лучшее не сделано», — представляется мне признаком надежды, ожидания. Признаком оптимизма.

ТАТЬЯНА



## Ю. Петров, Н. Щукин Практика цветной печати

В цветной печати используются два метода — субтрактивный и аддитивный. Наиболее распространен среди фотопечатников субтрактивный метод фотопечати, когда регулировка спектрального состава света в фотоувеличителе осуществляется корректирующими светофильтрами, находящимися в плоскости максимальной дефокусировки света (между линзами конденсора) для того, чтобы исключить влияние их дефектов и вариаций оптических толщин светофильтров. Чаще всего используется фабричный комплект, содержащий по одиннадцать желтых, пурпурных и голубых жепатинных светофильтров. Десять светофильтров каждого цвета различаются по плотности ступенчато по 10% (0,1 лог. ед.), в одиннадцатый — имеет плотность 5% (0,05 лог. ед.). Для сохранения двукратности в обозначениях вместо 100% пишут 99%. Реальные плотности промышленных светофильтров нередко отличаются от своих номиналов, но это не имеет принципиального значения, так как те же самые светофильтры, которые моделируют избыточные красители отпечатков, непосредственно используются в дальнейшей фотопечати. Комбинацию различных светофильтров обычно записывают единым символом:  $K = (D^Y, D^P, D^B)$ , где  $D^Y$  — плотность желтого,  $D^P$  — пурпурного,  $D^B$  — голубого светофильтров. Нетрудно убедиться, что набор разноцветных светофильтров одинаковой плотности, уложенный на белую бумагу, дает серый (ахроматический) цвет. Такой набор, помещенный в увеличитель, уменьшает световой поток, не влияя на спектральный состав света. Поэтому все наборы, плотности которых отличаются на одно и то же положительное или отрицательное число, равнозначны. Например, набор фильтров (40, 75, 15) эквивалентен наборам (25, 60, 00), (00, 35, —25), (—35, 00, —60) и т. п. При этом отрицательный знак характеризует плотность недостающего красителя. Чтобы использовать в ра-

боте минимум светофильтров, следует из имеющегося набора вычесть ахроматический набор с плотностью наименьшей составляющей. Например: (50, 20, 15) — (15, 15, 15) = (35, 05, 00) или (10, 20, —40) — (—40, —40, —40) = (50, 60, 00), то есть с помощью этих наборов осуществляют печать. Следовательно, символы наборов светофильтров можно складывать, вычитать или умножать на число «4», а также приводить к другому эквивалентному набору путем прибавления или вычитания ахроматического набора любой плотности. Набор светофильтров считается дополнительным по цвету к другому набору, если их сумма дает ахроматический цвет, например: (10, 00, 10) + (00, 10, 00). Мы уже рассматривали вариант фотопечати, когда серая шкала снята на цветной негативной пленке. Однако совершенно необходимо фотографировать серую шкалу, которая к тому же имеет недостаточный интервал плотностей, чтобы перекрыть полезные интервалы экспозиции как пленки, так и фотобумаги. Гораздо целесообразнее использовать для цветокоррекции отдельно изготовленный серый клин (см. «СФ», 1981, № 12), имеющий широкий интервал оптических плотностей. Если на него наложить отрезок неэкспонированной, но полностью обработанной цветной фотопленки (первые два прозрачных кадра), то такая комбинация будет эквивалентна по воздействию на цветную фотобумагу серой шкале, фотографированной на данной пленке. Действительно, серый клин ступенчато увеличивает оптическую плотность каждого цветочувствительного слоя, начиная с суммарного уровня аурал и маски, до максимальной величины, допускаемой клином. Как известно, маски, представляющие собой добавочные желтый и пурпурный красители в соответствующих цветочувствительных слоях, вводятся для улучшения качества пленки. Процесс фотопечати начинают с изготовления «паспорта» цветной фотобумаги следующим образом. Вводят в фильмо-

вый клин, покрытый прозрачным участком обработанной негативной фотопленки, проецируя его изображение на фотобумагу.

С помощью фотометра устанавливают опорный световой поток, проходящий через ауал клина. Причем, учитывая возможность увеличения экспозиции при цветокоррекции, делают это таким образом, чтобы стрелка выходного прибора фотометра отклонялась не на полную шкалу (например, на отметку 0,3 калиброванного «Фотон»). Экспонируют фотобумагу с несколькими выдержками (2, 4, 8... с), передвигая ее, например, с помощью описанного ранее приспособления («СФ», 1981, № 12).

После полной обработки фотобумаги выбирают отпечаток, на котором различается больше всего полей и максимальное потемнение достигается при наименьшей выдержке, называемой в дальнейшем рабочей. В приведенном ниже примере примем ее равной 4 с.

Для определения избыточных красителей пробного отпечатка серого клина рядом с ним укладывают на лист белой бумаги стопку субтрактивных светофильтров, добывая равенства светлоты и цвета среднего поля изображения клина и набора светофильтров. Допустим, оно достигается при наборе (55, 30, 20).

Из полученного набора светофильтров исключают серый компонент: (55, 30, 20) — (20, 20, 20) = (35, 10, 00). Результирующие светофильтры (35, 10, 00) используют в дальнейшей фотопечати, помещая их непосредственно в поток фотоувеличителя.

Производят коррекцию экспозиции, необходимую для компенсации отражения света от стеклянных поверхностей светофильтров и установления «зеркального» соответствия ХК слоя фотобумаги с наиболее недостающим красителем и ХК одноименного слоя пленки. Последнее осуществляется путем увеличения светового потока на величину наибольшей плотности рабочего набора светофильтров (в нашем примере на

0,35 лог. ед.). Подсчитывая количество светофильтров в рабочем наборе ( $y$  нас  $2+1=3$ ), находят поправку на увеличение светового потока за счет отражения от поверхностей стекол из расчета 0,08 лог. ед. на каждый светофильтр ( $3 \times 0,08 = 0,24$  лог. ед.). Суммарная поправка равна  $0,35 + 0,24 = 0,60$  лог. ед. Таким образом, из светового потока нужно удалить серый поглотитель плотностью 0,60 лог. ед. Это достигается либо увеличением светового потока по показаниям фотометра при помощи градуировочного графика (шкалы «Фотона»), либо увеличением выдержки (с 4 до 16 с) согласно «паспорту» фотобумаги (см. «СФ», 1981, № 12). Следует особо отметить, что вследствие определенной спектральной чувствительности приемника фотометра эта регулировка изменения его показаний должна производиться при неизменном цвете светового потока (например, до введения рабочего набора светофильтров в световой поток).

Обычно одной вышеописанной процедуры достаточно для получения правильной цветокоррекции. В противном случае следует вновь проанализировать цвет повторного отпечатка серого клина, и полученный набор светофильтров за вычетом серой компоненты добавить к прежнему рабочему набору. При этом необходимо соответственно изменить экспозицию фотопечати. Результирующий набор светофильтров применяют в дальнейшей печати всех кадров этой негативной пленки. Рабочая экспозиция обеспечивает на отпечатке правильный цвет фотографированного черного предмета. Если в пределах кадра такой предмет отсутствует, то в качестве его негативного изображения используется междукладочный промежуток. Выбранный кадр проецируют в нужном масштабе на экран фотоувеличителя и с помощью диафрагмы объектива по показаниям фотометра устанавливают рабочий световой поток, прошедший через междукладочный промежуток пленки. Если световой

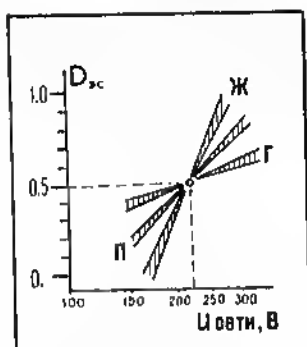


РИС. 1. ЗАВИСИМОСТЬ ПЛОТНОСТЕЙ КРАСИТЕЛЕЙ ОТ СЕТЕВОГО НАПРЯЖЕНИЯ ЛАМПЫ НАКАЛИВАНИЯ

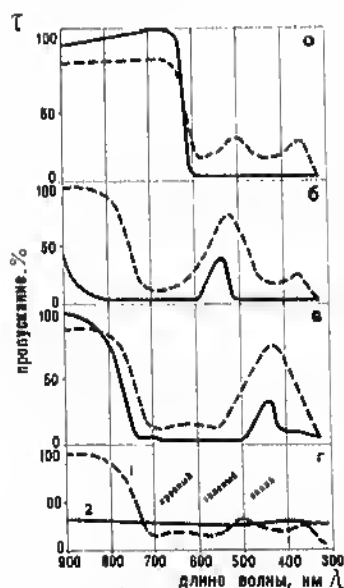


РИС. 2. СПЕКТРЫ ПРОПУСКАНИЯ ЖЕЛАТИНОВЫХ СВЕТОФИЛЬТРОВ: — 100%-НАЯ СУБТРАКТИВНАЯ КОМБИНАЦИЯ ЦВЕТОВ: а — КРАСНЫЙ; б — ЗЕЛЕННЫЙ; в — СИНИЙ; г — СУБТРАКТИВНОЕ СЕРОЕ; 2 — СЕРЕБРЯНЫЙ КЛИН

поток при полностью открытой диафрагме меньше рабочего, используя «паспорт» фотобумаги, переходят к более длительным выдержкам так же, как при черно-белой фотопечати. Разумеется, каждая пленка требует своей цветокоррекции. Однако нет необходимости всаный раз печатать на данной фотобумаге серый клин вышеописанным способом. Достаточно смоделировать на просвет этот и ранее используемый отрезок пленки при помощи соответствующих наборов светофильтров. Разность этих наборов следует довести к равной применяемому набору светофильтров. Полученный минимальный набор, эквивалентный данному, при соответствующем пересчете экспозиции используется для фотопечати. Все операции с фотобумагой проводят в полной темноте или при свете ле-

бораторного фонаря с защитным светофильтром № 166. Обработать экспонированную фотобумагу можно любым комплектом химикатов (отечественным или зарубежным). Можно строго не выдерживать уназанные для этих комплектов режимы обработки: температуру, длительность, режим перемешивания, но существеннее, чтобы обработка, принятая при изготовлении «паспорта» фотобумаги, выполнялась и при рабочей фотопечати. «Паспорт» цветной фотобумаги следует оценивать только в окончателном, отглаженном виде. Необходимо иметь в виду, что регулирование светового потока можно производить только при открытой диафрагме объектива с помощью серых поглощателей или матовых стекол, но не путем изменения напряжения лампы накаливания, ибо в последнем случае изменяется тонина и спектральный состав света, вследствие чего возникает разбаланс цвета. Рассмотрим, например, зависимость плотностей красителей нормальной фотобумаги типа «Фортенор» от напряжения лампы накаливания мощностью 40 Вт (рис. 1). Здесь приняты одинаковые плотности трех красителей при напряжении 220 В. Видно, что изменение напряжения наиболее сильно влияет на выход желтого и пурпурного красителей. Для того чтобы разбаланс по желтому цвету не выходил за пределы  $\pm 0,05$  лог. ед., напряжение не должно выходить за пределы  $220 \pm 10$  В. При аддитивном методе фотопечати используются три зональных светофильтра — синий, зеленый и красный, каждый из которых позволяет выделить достаточно узкую область излучения, воздействующую только на один чувствительный слой фотобумаги (красители: желтый, пурпурный или голубой). Фильтры и в этом случае помещают между линзами конденсора фотоувеличителя. В аддитивной фотопечати производят засветку фотобумаги последовательно за каждым зональным светофильтром с различным выдержками  $t^0$ ,  $t^1$ ,  $t^2$ . Изменение зональных экспозиций приводит к смешению ХК каждого чувствительного слоя фотобумаги вдоль оси  $I_{\text{гн}}$ , что позволяет поставить ХК пленки и фотобумаги в «зеркальное» соответствие, необходимое для правильного цветовоспроизведения.

Приступая к фотопечати, изготовим три одноцветных «паспорта» цветной фотобумаги (желтый, пурпурный и голубой). Для этого отпечатываем на ней несколькоми полосками с разными выдержками серый клин (покрытый отрезком неэкспонированной, но полностью обработанной пленки) за каждым зональным светофильтром. Опорный уровень освещения экрана фотоувеличителя установим за зональным светофильтром регулировкой диафрагмы объектива по максимальному показанию прибора фотометра, помещая детектор в место проекции самого светлого поля клина. В случае избытка освещения за каким-либо светофильтром следует поставить матовое стекло. Смену светофильтров производят не меняя диафрагму объектива. В качестве преадаптивных выдержек  $t^0$ ,  $t^1$ ,  $t^2$  выбирают наименьшие, при которых первое поле отпечатка каждого одноцветного «паспорта» имеет небольшую плотность красителя. Если отпечатать серый клин последовательно за тремя зональными светофильтрами с выбранными выдержками на одном и том же участке фотобумаги, то результирующий цвет отпечатка должен быть охроматическим. Такой отпечаток необходим для выбора правильной экспозиции при фотопечати. Если изображение оказалось окрашенным, то необходимо изменить зональные выдержки. Проанализируем цвет отпечатка с помощью набора субтрактивных светофильтров ( $D^R$ ,  $D^G$ ,  $D^B$ ), моделирующих избыточные поля изображения пленки. Новым зональным выдержки рассчитывают по формулам:

$$t^0 = t^0_0 \cdot 10^{-D^R}, t^1 = t^1_0 \cdot 10^{-D^G}, t^2 = t^2_0 \cdot 10^{-D^B}.$$

Покажем цветокоррекцию на примере. Пусть исходные выдержки равны [20, 8, 3] с, а цвет отпечатка серого клина обозначается символом (10, 15, 00). Чтобы устранить розовый оттенок отпечатка, нужно уменьшить выдержки за синим и зеленым светофильтрами до значений  $t^0 = 20 \times 10^{-0,1} \approx 16$  с и  $t^1 = 8 \times 10^{-0,15} \approx 6$  с. Полученные рабочие выдержки используют в последующей фотопечати этой пленки. Плотность изображения не отпечатке можно регулировать с помощью диафрагмы, пользуясь хроматиче-

ским отпечатком серого клина и принимая за негативное изображение черного предмета междуканаловый промежуток. Качество изображения в аддитивном способе фотопечати выше, чем в субтрактивном, потому что строгие зональные светофильтры пропускают излучения, воздействующие только на один чувствительный слой фотобумаги, в то время как излучения, прошедшие через субтрактивные светофильтры, могут воздействовать в той или иной степени на все слои. Это иллюстрирует рис. 2, на котором изображены спектральные характеристики желатиновых зональных и парных комбинаций 100%-ных субтрактивных светофильтров одинакового с ними цвета. Видно, что такая парная комбинация пропускает излучения там, где зональные светофильтры их поглощают. Величины рабочих зональных экспозиций могут значительно различаться за счет спектральных характеристик светофильтров (например:  $t^0 = 2-4$  с,  $t^1 = 4-8$  с,  $t^2 = 20-60$  с). Поэтому аддитивный метод фотопечати менее производителен. Обе описанные методики многократно опробованы при фотопечати с пленкой «ЦНД-32», «ЦНД-65», «ДС-4», «НС-19» и цветные фотобумаги «Фоточет-2», «Фоточет-4», «Фотомолер» типа РН и РМ и «Фортенор» типа СН и СМ.

## ФОТОТЕХНИКА

### Копилка опыта

При репродукционной фотосъемке для замера экспозиции в плоскости экрана можно использовать экспонометр «Свердловск-4» — считает фотобумага В. Наполков из Челябинска. Замер осуществляется по методу освещенности. Однако при расположении экспонометра светотравянием оверх светящийся индикатор не виден. Чтобы облегчить наблюдение за ним, следует подложить под экспонометр небольшое зеркальце и тогда момент срабатывания индикатора регистрируется с достаточной точностью.

# Фотокамера для мистера Холмса

Традиционный ли британский консерватизм тому анною, а может быть, здесь сыграл свою роль личная квалификация Шерлока Холмса, только факт остается фактом: великий сыщик не очень верил в достижения современной ему техники, полагаясь более на собственную интуицию. А зря! Как знать, может быть, используя фотографическую технику, которая уже тогда могла многое, мистер Холмс значительно быстрее раскрыл бы тайну пляшущих человечков и обнаружил собаку Баскервилей...

Шутки шутками, а ведь уже в 1855 году была запатентована камера (правда, пока еще ящичного типа), которая вполне могла поместиться в дамском ридинг-кофе или сумке врача. Год спустя появился прототип, согласно которому предполагалось поместить камеру в верхнюю часть шляпы, используя для этого свободное пространство. Ясное дело, шляпа от этого становилась несколько тяжелее, но этим неудобством, по мысли автора, можно было вполне пренебречь...

Если первые опыты миниатюризации фотографических аппаратов носили, как можно предположить, характер развлекательный, а отдельные фирмы даже наладили производство фотокамер, встроивших в детские игрушки\*, то уже в восьмидесятые годы прошлого столетия в разработке и применении фотокамер, которые стали называть «детективными», произошли существенные изменения.

Сам термин «детективная камера» был впервые применен англичанином Т. Боллсом (1881 г.), который специально для полиции разработал две модели ручных камер (одну из них — в форме книги), позволявших получать моментальные снимки. Это были уже официально признанные профессиональные миниатюрные аппараты. Патент же на коммерческий вариант ручной «детективной» бокс-каме-

ры был выдан в 1883 году жителю Нью-Йорка У. Шмидту. Его аппарат массой 1,5 кг имел адаптер на одну двойную стеклянную пластину (два кадра  $82,5 \times 108$  мм).

В восьмидесятые—девяностые годы «детективная камера», как отмечалось в американском «Этими фотографическим бюллетенем», революционизировала процесс получения моментальных снимков. Улучшенные мини-аппараты росли — появились камеры, замаскированные под шляпу (фото 1), шарф, галстук, жилет (фото 2), театральный или левый бинокль, часы, зажигалку, револьвер, стек.

Но что же в сущности представляли собой эти миниатюрные фотоаппараты? Впервые коммерческий вариант подобной камеры (аппарат «Марко», показанный испанцем Мендозой в 1884 году) был выставлен в магазине шляпного мастера Брюля в Париже в 1885 году. Камера бельгийца де Некка (1885 г.), описанная объективом «Штейнгель апланат» с  $F=57$  мм, была рассчитана на 12 пластин с размером кадра  $44,3 \times 44,3$  мм. Размещалась она в передней части шляпы, ее спуск производился с помощью шнура, который находился сбоку, у ее поля. Иной была конструкция камеры-шляпы, выпущенной английской фирмой «Адамс и Ко» (1890—1891 гг.) и состоящей из двух частей — пластинодержателя с механизмом и объективом с затвором. Объектив «Репид ректиilinear» располагался в верхней части шляпы, между лобными лопастями, а затвор обеспечивал моментальную и длительную выдержку. Съемка производилась на пластинку  $82,5 \times 108$  мм. Позже эта же фирма предложила использовать катушечную пленку. С помощью мини-камеры такого типа камеры англичанин А. Баррет в 1908 году сделал ряд разоблачительных снимков в процессе судебного разбирательства, и это сенсационное фотообвинение привело к тому, что фотографирование в британских судах было запрещено. Интересной была конструкция камеры-галстука (модель называлась «Фо-

то-Крават»), предложенная французом Э. Блохом в 1899 году. Ее объектив был замаскирован под кнопку галстука, соединяющую две его части. Затвор управлялся посредством воздушной груши, помещенной в кармане жилета. Габариты камеры —  $6,3 \times 76 \times 178$  мм, на пластинках можно было получить 6 кадров размером  $25 \times 25$  мм.

Если говорить о более или менее широко примененных «детективных камерах» из изобретений прошлого столетия, то пальму первенства следует отдать американцу Р. Гроу. Его достаточно хитроумное сооружение — камера-жилет — представляла собой металлический диск диаметром 146 мм с объективом, позволяющим работать с дистанции более 1,8 м. Потянув за шнурок, конец которого находился в кармане брюк (тут уж приходилось пренебрегать правилами хорошего тона: джентльменам не рекомендовалось без особой надобности опускать руки

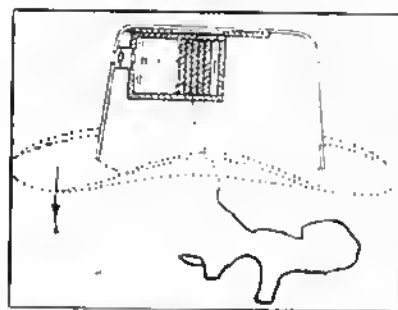


ФОТО 1

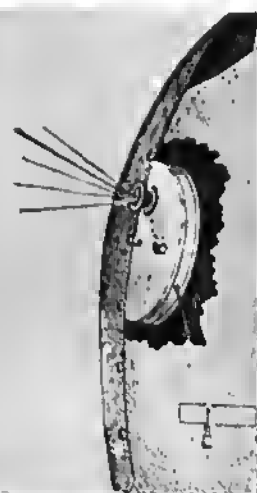


ФОТО 2

ФОТО 3



в карманы), можно было спустить затвор, обеспечивающий моментальную выдержку. Всего на вращающейся пластине получалось шесть кадров диаметром 41,3 мм. Между прочим, треста таких камер было приобретено для нужд полиции в до-революционной России\*. Из других камер этого типа следует упомянуть выпущенную в годы первой мировой войны камеру, рассчитанную на перфорированную пленку (при длине 500 мм на ней умес-

щалось 15 кадров размером  $25 \times 25$  мм).

Первой фотокамерой, выполненной в форме часов, был аппарат 8. Ланкстера из Бирмингема (1887 г.). Ее объектив устанавливался в рабочее положение с помощью телескопического устройства.

Камера «Мираколо», оформленная в виде карманных часов (объектив с  $F=11$  мм), давала на пленке четыре кадра диаметром 15 мм. Сконструирована она была в Берлине в 1891 году. Из других камер этого типа заслуживают упоминания камеробудильник «Престон» (разработчик Г. Каслера, 1896 г. — фиксированный объектив с тремя значе-

\* Справедливости ради отметим, что большинство таких устройств, с точки зрения фототехники, как раз и представляли собой игрушки — все они были оснащены простейшими объективами, дававшими невысокое качество изображения.

\* Уместно напомнить, что «детективные камеры» в России были хорошо известны: Так, например, журнал «Фотолюбитель» (1893, № 1) сообщал, что на заседании V отдела Русского технического общества Л. Варнаке демонстрировал камеру-шляпу и фотобинокль.

сел, 4 кадра размером 31,7×31,7 мм на стеклянной пластине или 50 на рольфильме); камера «Тнка» (Лондон, 1906 г. — 25 кадров на 16-мм пленке, объектив работал с дистанции 1 м, затвор обеспечивал моментальную и длительную выдержку, счетчик кадров сопрягался с механизмом транспортировки); наша современница — камера ручные часы «Штейн-А-Б-С» (ФРГ, 1948 г. — объектив 2,5/12,5 мм с двумя значениями диафрагмы, выдержка 1/15 с, диаметр кадра 9 мм, масса — не более 45 г).

Известны также «детективные камеры» в виде зажигалки, авторучки (примером последней может служить французский «Стеллофот»). Широко были распространены и камеры-книжки конструкторов Р. Крюгенера и С. Герца (фото 3).

И наконец самые что ни на есть «детективные» камеры, выполненные в форме пистолетов, револьверов.

Первая из них — «Пистоль-граф», оснащенная объективом с  $F=7$  мм (для обычной съемки) и  $F=16$  мм (для портретной), была рассчитана на формат диаметром 37 мм. Ее разработчик англичанин Т. Скайфу, увы, крупно не повезло: желая опробовать камеру в деле, он «принципиально» в королевскую палату не был тут же арестован королевской полицией, совершенно невежественной в области современной ей фототехники, но зато достаточно бдительной. Впрочем, это не помешало детищу Т. Скайфа появиться в продаже в 1858 году.

Несколько лет спустя его соотечественник Томсон сконструировал камеру, рассчитанную на четыре круглых кадра, получаемых на стеклянной пластинке. В рабочее положение пластинка приводилась поворотом барабана на 90°.

В 1882 году в Париже Э. Эдживилбертом была выпущена камера-револьвер на 11 автоматически меняющихся пластинах.

И наконец уже в 1938 году нью-йоркская полиция имела на вооружении револьвер, который одновременно с выстрелом производил фотографирование преступника.

К категории «детективных камер» вполне можно отнести камеры в форме бинокля. Первой из них стал аппарат О. Нинур (Париж, 1867 г.). Наводна на резкость производилась по матовому стеклу. Камера была рассчитана на

50 пластин, обеспечивавших получение изображений размером 14,5 см<sup>2</sup>. Наиболее интересным, пожалуй, следует считать универсальный «Фото-Стерео-Бинокль» С. Герца, выпускавшийся более 10 лет. Его можно было использовать в качестве театрального (увеличение 2,5×) или полевого (3,5×) бинокля для обычных стереоскопических съемок (размер кадра 40×45 мм). В середине нашего века появились японская «Телека» («Циклон») для съемки на 16-мм пленку с объективом 4,5/35 и затвором на 3 выдержки и «8»; немецкий «Комбинокс» (бинокляр 7×35) — на 35-мм пленку (половинный формат), в котором камера была установлена непосредственно между трубами бинокля. Последний аппарат имел сменные объективы от  $F=35$  мм до  $F=180$  мм и выдержку от 1/30 до 1/800 с. В 70-е годы на пленку типа 110 стали снимать «Оринокс» (бинокляр 7×20) с объективом «Теле-Оринокс» 5,6/112 и выдержкой 1/125 с. Фоторепортеру, стремящемуся снять «жизнь врасплох», не привлекая внимания того, кого он снимает, незаменимы мощные не только скрытая камера, но и фотоаппарат для «съемки из-за угла». В их первых конструкциях были использованы отражающая призма (Т. Болас) или зеркало, укрепленное перед объективом (А. Миллар). Одной из наиболее популярных камер такого типа была «Детектив Энгл Грэфик» (Нью-Йорк, 1901 г.), имевшая пару фальшивых «стереообъективов», установленных на передней панели, в то время как рабочий объектив, закрепленный на внутреннем ящике, располагался в перпендикулярном к ним направлении. В двадцатые годы нашего столетия такие камеры вошли со сцены, поскольку появились универсальные камеры, оснащенные дополнительными устройствами для подобного рода съемки (например, угловой видоискатель для «лейки»).

А. ТРАЧУН,  
Э. БЕЛТОБ

## Комплект «Зенит-1»

На Красногорском механическом заводе подготовлен к производству фотокомплект «Зенит-1».

В него входят:

- зеркальная намера «Зенит-ТТЛ»;
- набор сменных объективов: «Зенитар-М», «Гелнос-40-2», «Юпитер-21М», «Мир-10А»;
- ручной штатив «ШЛ8», комплект удлинительных колец «УТЗТ», головка лампы-вспышки «ГЛВ», блenda «БЗР-1», тросик спусковой «ТС-250».

Зеркальная камера «Зенит-ТТЛ» («СФ», 1977, № 8) имеет экспонометрическое устройство с измерением света по системе ТТЛ, механизм синхронизации для работы с импульсными лампами-вспышками, автоспуск. Технические характеристики фотоаппарата с объективом «Зенитар-М» следующие:

- формат кадра — 24×36 мм;
- число кадров — 36;
- диапазон выдержек затвора — от 1/30 до 1/500 с, «8» от руки и длительная;
- электропитание экспонометрического устройства от одного элемента РЦ-53;
- диапазон чувствительности применяемых пленок — от 16 до 500 ед. ГОСТа;
- резьба штативного гнезда — 1/4";
- линейное поле изображения видоискателя — 20×28 мм;
- присоединительная резьба — М42×1 мм, рабочее расстояние — 45,5 мм;
- фокусное расстояние объектива — 50 мм;
- максимальное относительное отверстие — 1 : 1,7;
- угловое поле зрения — 45°;
- пределы диафрагмирования — от 1,7 до 16;
- шкала расстояний — от 0,4 м до ∞;
- резьба под светофильтры — М52×0,75 мм;
- масса намеры с объективом — 1,01 кг.

Эта модель имеет зеркало постоянного взирания, которое дает возможность непрерывно наблюдать за объектом съемки до и после экспонирования. Особенности являются также наводка на резкость как по минирасстроу, так и по матированной поверхности линзы Френеля, система упрощенной зарядки и обратной перемотки пленки, производ-



ФОТОКОМПЛЕКТ «ЗЕНИТ-1»

мая при фиксированном положении кнопки отключения затвора.

Предусмотрено использование сменных объективов с присоединительной резьбой М42×1 и рабочим расстоянием 45,5 мм. Если в сменном объективе отсутствует механизм «прыгающей» диафрагмы, управление ею осуществляется вручную. При работе с длиннофокусными объективами возможно незначительное «срезание» левого и правого краев негатива.

Объектив «Зенитар-М» оснащен механизмом «прыгающей» диафрагмы, автоматически закрывающейся на момент срабатывания затвора (режим «А»). Есть возможность ручного управления диафрагмой (режим «М»).

«Мир-10А» 3,5/28 мм\* — широкоугольный объектив, оснащенный светофильтрами: УФ-1\* — для устранения вредного действия ультрафиолетовых лучей при съемке в горах; ЖЗ-2\* — для правильной тональной передачи объектов; О-2,8\* — для устранения влияния воздушной дымки;

«Гелнос-40-2» 1,5/85\* — портретный объектив с регулируемым ограничителем величин диафрагмы, в комплект которого входят светофильтры, Ж-1,4×; Ж-2×; О-2,8× в оправе с резьбой М67×0,75 мм.

«Юпитер-21М» 4/200 мм\* — длиннофокусный объектив с «прыгающей» диафрагмой.

\* Технические характеристики объективов см. «СФ», 1981, № 3.



В состав фотокомплекта «Зенит-1» входят также наиболее необходимые фотопринадлежности. Ручной штатив спужит для крепления лампы-вспышки к зеркальным фотоаппаратам типа «Зенит». Конструкция его позволяет осуществлять регулировку положения лампы-вспышки относительно фотоаппарата — наклон в плоскостях параллельной и перпендикулярной оптической оси.

Комплект удлинительных колец с толкателем предназначен для макросъемки зеркальными фотоаппаратами типа «Зенит», снабженными механизмом автоматической установки диафрагмы, и состоит из трех колец с расстояниями между опорными торцами 7, 14 и 28 мм.

Головка лампы-вспышки применяется для работы с фотоаппаратами, имеющими обьему для крепления лампы-вспышки с центральным электрическим контактом, а также может использоваться с любыми фотоаппаратами, имеющими обьему без центрального контакта.

Она представляет собой приспособление, позволяющее осуществлять разворот установочной оси лампы-вспышки как относительно горизонтальной оси вперед на 30°, назад на 60°, так и вертикальной оси — на 360°.

В обьему головки можно устанавливать лампы-вспышки с центральным контактом и со штапсельным розъемом.

Бленда благодаря дополнительному переходному кольцу предназначается для объективов с посадочной резьбой М52×0,75 и М49×0,75 мм.

Спусковой тросик с тормозным устройством имеет длину 250 мм и применяется при съемке со штативом с длительными выдержками. Тормозное устройство позволяет открыть затвор на длительную выдержку, не ударивая кинопленку.

Весь комплект аппаратуры укладывается в футляр-чемодан со специальными гнездами для камеры, сменных объективов и фотопринадлежностей. Гнезда амортизируются для обеспечения сохранности уложенных изделий во время транспортировки.

В. НЕХОРОШЕВ

## ФОТОТЕХНИКА

# Моментальная фотография сегодня

В наши дни моментальная фотография становится необходимостью. Исследователям и инженерам все чаще нужно не только зарегистрировать на пленке промежуточные или конечные результаты, но и немедленно получить готовый отпечаток в процессе проходящего эксперимента. Фотографы, специализирующиеся в области кино, театра или рекламы, также сталкиваются с необходимостью оперативной оценки предстоящей съемки.

Применение новых реверсивных бумаг на пластинчатой основе, усовершенствование химико-фотографической обработки с обеспечением форсированных режимов позволили приблизить технологию традиционной цветной и черно-белой фотографии к моментальной. Конечно, наиболее важную роль сыграли и осуществление этих процессов с помощью новой техники\*. Вась этап «съемка — отпечаток» стал занимать буквально считанные минуты (три — для черно-белой и четыре — для цветной). Однако в области моментальной фотографии сегодня продолжают развиваться цветной и черно-белый одноступенные диффузионные процессы. Читатели нашего журнала знакомы с тонким процессом и получением цветных позитивов после съемки. Об этом рассказано в статьях, опубликованных в «СФ», 1973, № 11; 1976, № 3. За прошедшие годы наметились другие разнообразные модели, появились серийные автоматические фотоаппараты «Поляронд-400» (австро-венгерского производства, соединенные с дальним управлением, изменяют освещенность объекта съемки в зависимости от расстояния до него), а также универсальным автоматическим фотоустройством «МР-4», осуществляющим микро- и макросъемку, съемку крупным планом, копирование и получение черно-белых негативов. Несколькими лет издана научно-исследовательская работа «Возможности развития Эдвина Лэндона (США)», показавшая оче-\*

дную разработку — цветную кинопленку, кинокамеру и проекционный аппарат с растровым стереоскопическим экраном. При создании цветной кинопленки исследователи столкнулись с необходимостью получения достаточно прозрачных эмульсионных слоев. Ведь пленка многослойна и, кроме того, между слоями эмульсии распределяется проявляющее вещество, которое должно быть прозрачным, не поглощающим проходящий свет и не изменяющим чувствительности этих эмульсионных слоев к определенным частям спектра.

Заряженная в специальную кассету планка после трехминутного экспонирования в кинокамере вынимается и вставляется в кинопроектор. Перемазываясь обратно (к началу фильма) в проекционном аппарате, за 2,5 мин она проходит через студентскую массу химреактивов, которые обрабатывают ее на очень небольшом участке. После окончания процесса обработки кинопроектор автоматически включает и проецирует кинофильм на экран размером 30×30 см.

Дальнейшие разработки этого направления одноступенного процесса ишли от отражения в созданных обрабатываемых цветных материалах для фотографии. Так, на выставке «Фотоконно-80» фирмой «Поляронд» была продемонстрирована аппаратура для получения цветных слайдов с графических оригиналов, изображенных на экране дисплея, подсоединенного к ЭВМ.

В последнее время развитие моментальной фотографии идет по пути создания новой аппаратуры, реализующей уже известные и технологически отработанные процессы. Одним из последних нововведений — репродукционной камере, о которой мы рассказывали ниже, предшествовала разработка миниформатного студийного аппарата «Поляронд 20×24»-студно» для получения снимков размером 50×60 см на бумаге «Полянопор-11».

Фирмой было создано и запатентовано оригинальное устройство для моментальной экспозиции, состоящее из плен-

ки негативного и позитивного материала. Под действием сжатого воздуха с боков предотвращает вытекание проявителя, при прохождении через пленку он равномерно распределяется между совмещенными участками. Таким образом осуществляется диффузионный перенос с негативной пленки на позитивную.

Созданная в прошлом году новая специальная репродукционная камера предназначена для фотографирования картин размером 130×230 см в масштабе 1:1 и представляет собой помещение размером 3,6×3,6×4,8 м, в одной стене которого смонтированы объектив с F=1980 мм, а на противоположной — установлены кассеты с ручной пленкой и цветной или черно-белой фотобумагой. Расстояние от площади репродуцируемого оригинала до плоскости фотоматериала приблизительно равно четырем фокусным расстояниям. Два лаборанта, работающие внутри камеры при инфракрасном освещении, сфокусировав изображение, возводят затвор и вытягивают из верхней кассеты негативную пленку.

После экспонирования, во время которого автоматически включаются фотолампы, освещающие оригинал, из нижней кассеты вынимается лист фотобумаги. Негатив и фотобумага покрываются проявителем, совмещаются и протягиваются через столынолы. Ростелив на полутакую «сидячку», лаборанты через минуту отслаивают негатив, получая цветное изображение на фотобумаге с максимальным размером 1,2×2,3 м. Черно-белая фотография получается за 10 с. Модификация этой камеры предназначена для воспроизведения в уменьшенном виде фрагментов произведений искусства.

Другая разработка — настольный аппарат «Полярпринтер слайд принтер» — открывает возможность в домашних условиях моментально репродуцировать слайды с 35-мм фотопленки, одновременно получая цветной отпечаток и черно-белый негатив. Размеры цветной копии — 3 1/4×4 1/4", а площадь самого прибора — около 30×30 см. Листовой фотоматериал собран в специальные фильмо-пакеты «Поляронд», и через 60 с после экспонирования можно уже рассмотреть готовый отпечаток. Принтер обеспечивает автоматическую экспозицию, возможность ручной регу-

\* См. статью «Международная выставка «Связь-81». «СФ», 1981, № 12.

лировании согласования контраста отпечатка и слайда в зависимости от творческих задач и осуществления коррективированного будущего отпечатка. Аналогичный принтер разработала и фирма «Самигон». Для обеих моделей используется в качестве материала цветной фильм-пакет «Поляколор-2» типа 55B. Возможно использование черно-белых негативно-позитивных фильм-панатов. Достижения одноступенчатого процесса фотографии широко используются и другими фирмами, разрабатывающими технику.



Новинкой прошлого года стали приставки фирмы «NPC» — МФ-9 для 35-мм малоформатных камер (см. фото) и МФ-6 — для среднеформатных. Приставка МФ-9 представляет собой оптическую систему, которая присоединяется к любой 35-мм камере, имеющей съемную заднюю крышку («Олимпус OM-2», «Канон А-1», «Никон F-3» и другие). Нижнее основание приставки стыкуется с кассетами «Поляронд Х-70», «СВ-70». Через минуту после съемки фотограф может получить цветной отпечаток размером 5x10 см и оперативно оценить результаты предстоящей съемки на цветную пленку. Приставка МФ-6 используется с однообъективным зеркальным фотоаппаратом «Мемия RB 6x7» и фильм-панатом «Поляронд Х-70». Единственная отличительная особенность приставки — это то, что изображенное снимаемого объекта на фотобумаге — зеркальное. Фирмы разных стран мира продолжают патентовать все новые модели аппаратов, использующих одноступенчатый процесс. Совершенствуются цветные и черно-белые фотоматериалы, растет заинтересованность в них фотографов и специалистов самого различного диапазона — все это предопределяет дальнейшее развитие моментальной фотографии.

В. АНЦЕВ

## ФОТОТВОРЧЕСТВО

### Лирические зарисовки Валерия Генде-Роте

Окончание. Начало см. на стр. 27

число этих самых «примов» медленно увеличивается. Так вот, лучшим будет считаться тот фотограф, который имеет в своем запасе большее число штампов и более умело оперирует ими. «А как же творчество?» — спросите вы. «Это творчеством и называется», — отвечаю я. Вместо романтически-унылых «примов» он настойчиво подсовывает «штампы», чтобы спуститься с небес на грешную прагматическую землю. Работа репортера становится как бы разновидностью художественного проектирования — набором отлаженных операций для целенаправленного запечатления определенного объекта. «Живинна» или «нежность», «душевность» или «настроение» — тоже становится зрело обдуманной примой, операцией... Назвать их «штампом» все-таки не považивается язык. «Стенна», отдавая «Стеклодуву», безусловно, наибольшая удача. Автор здесь информативен, как публицист, по-репортажному «сенсационен» в самом хорошем смысле слова и вместе с тем лиричен — ие заемной лирикой «живинны», а подлинным сердечным, душевным откликом. Лирнка № 2 много толка — я бы назвал ее результатом общей авторской установки. Она проявляется даже в снимках, специально не рассчитанных, казалось бы, на это, в их сопоставлении. Лирическое чувство становится центром, сводящим воедино, в энергичный блок, кадры, что сняты в разной манере и даже в разные годы. Когда-то был сделан снимок могилы советского солдата неподалеку от пражского монастыря Лоретта. Существует легенда об этом солдате — в последние дни своей жизни, слабая с каждым часом, он наслаждался забором колоков монастыря. Было решено похоронить его поближе к ним, чтобы он вечно слушал этот волшебный звон. Между тем в Лоретте необычные колокола — они снабжены специальным механизмом, установленным еще в 1694 году, и способны са-

мостоятельно отбивать несомненно различных мелодий. Может ли фоторепортер, приехавший сюда сегодня, пройти мимо этого сюжета? В результате возникает рассказ о монастыре, о легендарных колоколах — не бы цикл в цикле, лучше сказать — глава фотонинки. Семь снимков не способны дать исчерпывающую полноту информации, но тогда, при минимальном авторском текстовом оповещении, начинаешь пристальнее вглядываться в эти следы истории, недавней и очень отдаленной, то прихотливые ассоциации становятся понятными — а их-то и заключаем смысл лирического откровения «о времени и о себе». Нанонац лирика № 3 — она и есть, пожалуй, самое интересное. Не гарии и не потаенная авторская установка, а расщепление повседневной реальности для излучения кванта поэзии. Раньше Валерий Генде-Роте часто выступал с так называемыми «чисто лирическими» работами. Вспомним необыкновенно популярных «Березок», «Девочку и чаек», алтайские и домбайские пейзажи. Мне кажется, последняя выставка показала способность и, главное, растущее стремление автора к добыче лирики из визуальных фактов, необязательно толкающих на такой ход мысли, но такой режим мироощущения. Это, прежде всего, всевозможные встречи на пражских улицах, площадях, мостах, в трамваях, в кофейнях... Очень плотный человек с кружной пива вызывает улыбку, тем более, что фигурирует под веселым титулом «Любитель». Но заглянем чуть повнимательнее в глаза любителю — там грусть, серьезность, мудрая готовность к чужой усмешке. Бородатый слух возле юной и хрупкой девушки — чем не парафраз тичановских сюжетов о фавнах и сиренах? А не, и здесь подкупают нежность и доброта, разлитые в общении этих двух наверно славных существ. Самы улицы Праги, с унылыми и изгибами, в дождь, в снег, поздним вечером, ночью, на рассвете — это в полном смысле слова фотографическое признание в любви. И совершенно новый, неожиданный Генде-Роте аспект перед нами с динамичными для традиционной Златой Праги сюжетами — эскалаторы и галереи метро, упругие грациозные многоэтажные машины, строгие

линии новейшей архитектуры. Объекты таковы, что могли бы заинтересовать любого репортера, но отношение к ним, сквозящее в снимках, не репортажное, не человека, который все может снимать и все снимает одинаково умело, а человека, оставшегося в изумлении, прозревшего в этих стальных и каменных формах повторения вечных пропорций природы, округлых линий живого организма. О жанрах, тем более о структурах персональных выставок писать почему-то не принято. А между тем это немаловажный вопрос. В данном случае экспозиция — как бы фотографическая сюжета, вереница лейтмотивов в разном регистре и разной аранжировке. Дотошный энтузиаст, В. Генде-Роте не пожалел тщания, чтобы отменно отпечатанные, в одинаковых, четких рамках фотографии представляли перед зрителем не общей пестрой массой, а разделами, «стеннами». В отличие от фотонинки, где подобие разделов становится главными, на манер обычной вербальной информации, «стенны» Генде-Роте используют чисто пространственную логику монтажа-сопоставления. Линейное чтение, неизбежное для книги, здесь отменено. Взгляд зрителя описывает ломаный овал, часто возвращаясь к исходной точке своего путешествия, чтобы в ней снова уловить нужный камертон, лод которого надо воспринимать остальное. Лирическая ниточка всегда главенствует, но на ее основе выстраиваются смысловые сферы уже не только лирического оттенка — нас знакомят с промышленностью Чехословакии, с ее знаменитыми людьми, профессорами, артистами, рабочими, и с подробностями встреч с чешским зрителем советских мастеров сцены. У каждого из подобных разделов-блоков своя логика, в том числе и логика движения взгляда. Не знаю, у меня ли одного такое ощущение, но данной выставкой опытный мастер репортажа как бы раскрылся, расновался. Кто знает, может быть, лирика не есть то самое, что «многоборца»-репортер Генде-Роте умеет на фундаменте своей универсальности «делать» лучше всего?

# Возможности сменных объективов



ФОТО 1. ОХВАТ ОКРУЖАЮЩЕГО ПРОСТРАНСТВА  
ПОЛЕМ ЗРЕНИЯ НЕСКОЛЬКИХ ОБЪЕКТИВОВ (ОТ  
ШИРОКОУГОЛЬНОГО — 28 мм ДО ДЛИННОФОНУС-  
НОГО — 135 мм)

Умение применять сменную оптику —  
важный фактор тактической и творческой  
стороны процесса съемки.

Набор сменных объективов с различными  
фокусными расстояниями предоставляет  
фотографу следующие возможности:  
не меняя своего положения в простран-  
стве, получать на негативе изображения  
предмета в разных масштабах;  
приближаясь к объекту съемки и одно-  
временно используя все более широко-  
угольные объективы, изменять ракурс  
предмета, то есть зрительное восприятие  
его формы;

по-разному передавать объем простран-  
ства (перспективу) в зависимости от фокус-  
ного расстояния объектива и точки съемки.  
Остановимся на этих свойствах и возмож-  
ностях сменной оптики более подробно.  
Рассмотрим фото 1, на котором пейзаж  
снят с одной точки объективами с различ-  
ными фокусными расстояниями. Рамками  
ограничено изображение, проецируемое  
на пленку каждым из сменных объективов.  
Это свойство сменной оптики — изменять  
масштаб изображения — широко исполь-

зуется в различных случаях: в ограниченном про-  
странстве, в больших помещениях, на  
улице, в помещении, в котором нельзя  
подойти ближе к объекту (птица); раз-

личия в освещении, то есть та-  
ким образом, что с помощью смен-  
ных объективов невозможно с пол-  
ным эффектом передать объект  
с нормальным фокусным расстоянием  
получить изображение предмета в желае-  
мом масштабе.

Возникает естественный вопрос, почему  
нельзя во всех случаях съемки применять  
только сверхширокоугольный объектив,  
максимально охватывающий окружающее  
пространство, а потом, в позитивном про-  
цессе, увеличивать до необходимого раз-  
мера нужный участок негативного изобра-  
жения? К сожалению, степень увеличения  
в процессе фотопечати ограничена резно-

стью и зернистостью негативного изобра-  
жения. Причина этого — не в ограничен-  
ной разрешающей способности и зерни-  
стости фотографической эмульсии негатив-  
ной пленки, так и в ограниченной разре-  
шающей способности объектива. Поэтому  
при съемке всегда следует стремиться к  
оптимальному масштабу негативного изоб-  
ражения.

Другая не менее важная особенность смен-  
ной оптики — возможность изменять ра-  
курс объекта в зависимости от расстояния  
от него до аппарата и фокусного расстоя-  
ния объектива. Действительно, если мы  
фотографируем на одной-и-той же площадке, на-  
пример автомобиль, широкоугольным объ-  
ективом (фото 2а), то соотношение рас-  
стояний от аппарата до ближайшей и до  
дальной точек объекта весьма велико. По-  
этому капот и радиатор двигателя на снимке  
переданы преувеличательно большими, а  
верхняя часть кабины — сильно уменьшен-  
ной. При фотографировании автомобиля  
длиннофокусным объективом для получе-  
ния того же масштаба изображения пришло-  
сь значительно отойти от него (фото 2б),  
в связи с чем расстояния до ближней и  
дальной точек объекта съемки стали прак-  
тически равны. При этом пространствен-  
ные искажения формы объекта исчезли.  
Это свойство длиннофокусных объективов  
нашло свое применение в портретной  
съемке, поскольку чрезмерное приближе-  
ние фотоаппарата к лицу портретируемого  
(при малом фокусном расстоянии объек-  
тива) ненатурально искажает на снимке чер-  
ты лица и его пропорции. Тем не менее  
трансформация форм предметов с по-  
мощью короткофокусных объективов ши-  
роко используется как творческий прием  
во многих жанрах художественной фото-  
графии.

С этой же особенностью применения смен-  
ной оптики непосредственно связано ее  
третье свойство: по-разному передавать  
на снимках перспективу в зависимости от  
фокусного расстояния объектива и мас-  
штаба изображения объекта съемки. Так,  
если при фотографировании сохранять не-  
изменным масштаб изображения, то с уве-  
личением фокусного расстояния объектива  
размер удаленных предметов на снимках  
будет возрастать, а само изображение бу-  
дет называться все более плоским (фото 3а  
и 3б). И, наоборот, чем более короткофо-  
кусный объектив использован при съемке,  
тем более удаленными покажутся нам на  
снимках далеко расположенные предметы,  
тем более сходящимися — параллельные  
линии (например, перила моста), то есть  
тем более подчеркнута будет передана  
перспектива.

Помимо масштаба изображения, передачу  
ракурса объекта съемки и перспективу,  
еще одна особенность отличает друг от  
друга изображения, проецируемые на  
пленку широкоугольным и длиннофокус-  
ным объективами, — глубина резко изобра-  
жаемого пространства. Вальчина же прак-  
тически одинакова для объективов с одним  
фокусным расстоянием и равной светоси-  
лой, однако степень размытости изображе-  
ния вне зоны резкости у длиннофокусных  
и короткофокусных объективов различна.  
Если при фотографировании длиннофокус-  
ным объективом его не сфокусировать на  
объект съемки, то очертания предмета на  
снимке превратятся в размытые пятна,  
по которым иногда трудно узнать сам  
предмет. В то же время при съемке корот-  
кофокусным широкоугольным объективом  
подобного явления не наблюдается.  
Поэтому широкоугольные объективы чаще  
применяются в тех случаях, когда необхо-  
дима высокая резкость и расположенных  
на переднем плане предметов, и фона.

Д. СТАРОДУБ



ФОТО 2а. СФОТОГРАФИРОВАНО СВЕРХШИРОКО-  
УГОЛЬНЫМ ОБЪЕКТИВОМ (20 мм)



ФОТО 2б. ТОТ ЖЕ ОБЪЕКТ, СНЯТЫЙ ДЛИННОФО-  
КУСНЫМ ОБЪЕКТИВОМ (135 мм)

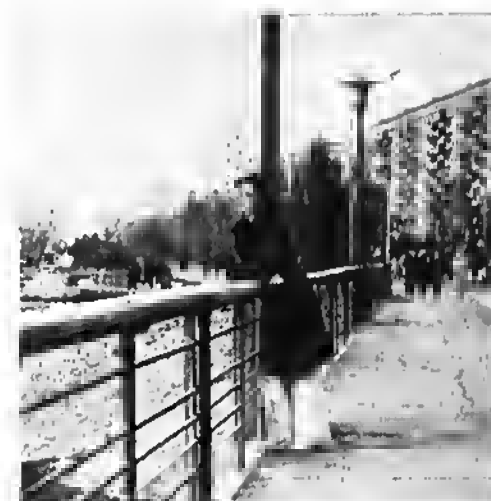


ФОТО 3а. СФОТОГРАФИРОВАНО ШИРОКОУГОЛЬ-  
НЫМ ОБЪЕКТИВОМ (28 мм)

ФОТО 3б. ТОТ ЖЕ ОБЪЕКТ, СНЯТЫЙ ДЛИННОФО-  
КУСНЫМ ОБЪЕКТИВОМ (135 мм)



## Приглашение в Потсдам

В пятый раз потсдамский фотоклуб проводит специальную выставку работ фотоклубов социалистических стран «Интерклуб». Цель выставки — расширить дружеские контакты на основе интернационализма, продемонстрировать многообразие жизни людей социалистических стран. Условия участия следующие: каждому приглашенному фотоклубу предлагается составить коллекцию на определенную тему из 15 снимков, один автор может дать не более пяти работ.

Жюри отмечает три коллекции медалью «Интерклуба» и отдельные работы специальным призом. Устроители конкурса стараются не расширять число участниц (их примерно двадцать), так как количество работ не должно превышать трехсот.

За прошедшие годы создано ядро клубов-участников, и все они постоянно заботятся о создании коллекций высокого качества. Наиболее активные среди них — советские участники: фотоклуб «Минск» и Одесский фотоклуб. В свою очередь, потсдамский фотоклуб высылал коллекции на выставки «Фотография» в Минске и «Фотомарина» в Одессе.

Из трех медалей на последней выставке две были присуждены фотоклубам Советского Союза — Всероссийскому фотоклубу «Кадр» за коллекцию «Север» и народной фотостудии «Радуга» (Могилев) за коллекцию «Я люблю тебя, жизнь». Третью медаль получила фотостудия «Берлин-Кёппенх» (ГДР) за серию портретов «Посмотри на меня».

Специфическая форма выставки — как коллективного творчества фотолюбителей — оправдала себя и с каждым годом совершенствуется. Выставки «Интерклуб» проводятся не только в Потсдаме, но и в других местах. Фотоклубам, желающим участвовать в следующей выставке «Интерклуб» (1983 года), следует обратиться с письмом-заявкой в потсдамский фотоклуб по адресу: 1500, ГДР, Потсдам, Мангерштрассе, 34—36, Культурбунд.

Гюнтер Вильм,  
ГДР



Л. ВИГ (ФОТОКЛУБ «МАДОМЕ», БУДАПЕШТ) МОЛНИЕНОСНОСТЬ



И. БЕНКЕ (ФОТОКЛУБ «МАДОМЕ», БУДАПЕШТ) ГОЛ



С. БЕРТЕМАНН (ФОТОКЛУБ «ДИРЕКТ», БЕРЛИН) АРИЖ